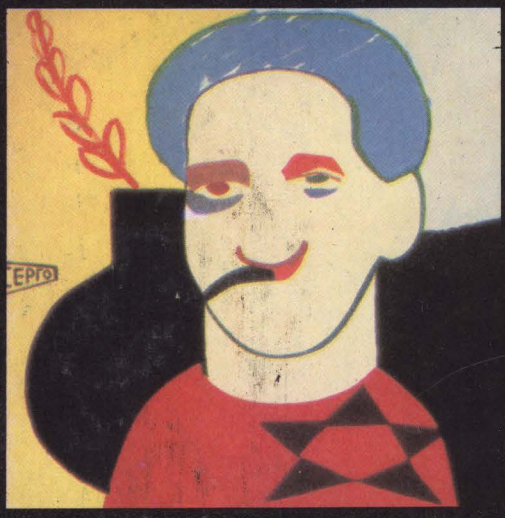
ISSN 0130-6405

91 6

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО 6



Наталья Турнова.
Серия «Политические портреты».
Вверху: «Киров»,
«Серго Орджоникидзе».
Внизу: «Маршал Жуков».

Женственность как концепция

Русская мифология «духовной» женщины определила м[е]ст[о] реальной женщины в искусстве. Если на Западе она модель художника, в России — [е]го Муз[а] причем в духе исканий прогрессивной интеллигенции, это Муза «с направлением», Муза гражданственная. И в том, и в другом случае для того, чтобы включиться в художественный процесс, живая творческая женская личность должна преодолеть власть своего символизированного пола.

В Европе и в России женское вторжение в мужской мир искусства проходило разными путями. В европейской истории искусства собственное значение женщины утверждается в конфликте пары — таланта и поклонницы, учителя и ученицы, отца и дочери, мужа и жены. Русская художница преодолевала императив символа не в семейном конфликте, а на волне гражданского движения, на почве растущего самосознания.

Долей женского участия, в том числе в художественной жизни, косвенно определяется и степень политических свобод: в конце периода Веймарской республики женщицы составляли до 30 процентов участников художественных выставок, при нацистском режиме их

Илона Гансовская. «Каменистый берег».

Мила Маркелова. «Узел I»

число упало до 10 процентов. Искусство эпохи соцреализма не дало ни одного выдающегося женского имени, кроме Веры Мухиной, хотя количество женщин в это время было немалое: все они были вытеснены в область прикладного и оформительского — «ненастоящего» — искусства. Современная — посттоталитарная — художественная среда в СССР проникнута настроениями дремучего маскулинизма, разделяемого и самими женщинами, которые принимают свое положение за равенство полов.

Маскулинистский подход к оценке произведения искусства ставит женщину в условия заведомо ложного выбора: или числиться мужчиной второго сорта (похвала: художница с мужским сердцем, мужской силой, неженской мудростью и неженской логикой), или выпасть из контекста вообще. И в том, и в другом случае искусство требует от женщины ни с чем не сообразных жертв, отказа от себя. Преодолевая символику своего пола, женственность оказывается в условиях подавления. Противоречивое положение женщины на современной советской артистической сцене проявилось на первой же феминистской выставке, проводившейся в Москве в марте 1990 года («ZEN: Женщина как субъект в искусстве»).

Наталья Каменецкая.
«Круг предательств».

Ленинградская коллекция на этой выставке (кураторы — искусствовед Олеся Туркина и философ Виктор Мазин) представляла собой концептуальную экспозицию текстиля. Все работы — и мужские, и женские — были подписаны прозрачными женскими псевдонимами. Зрителям предоставлялось знакомиться с «текствуальным искусством Ленинграда» и, памятуя о феминистской направленности выставки, провести сексуальную атрибуцию сообразно усвоенным стереотипам восприятия. Вопрос же о субъективной позиции женщи-

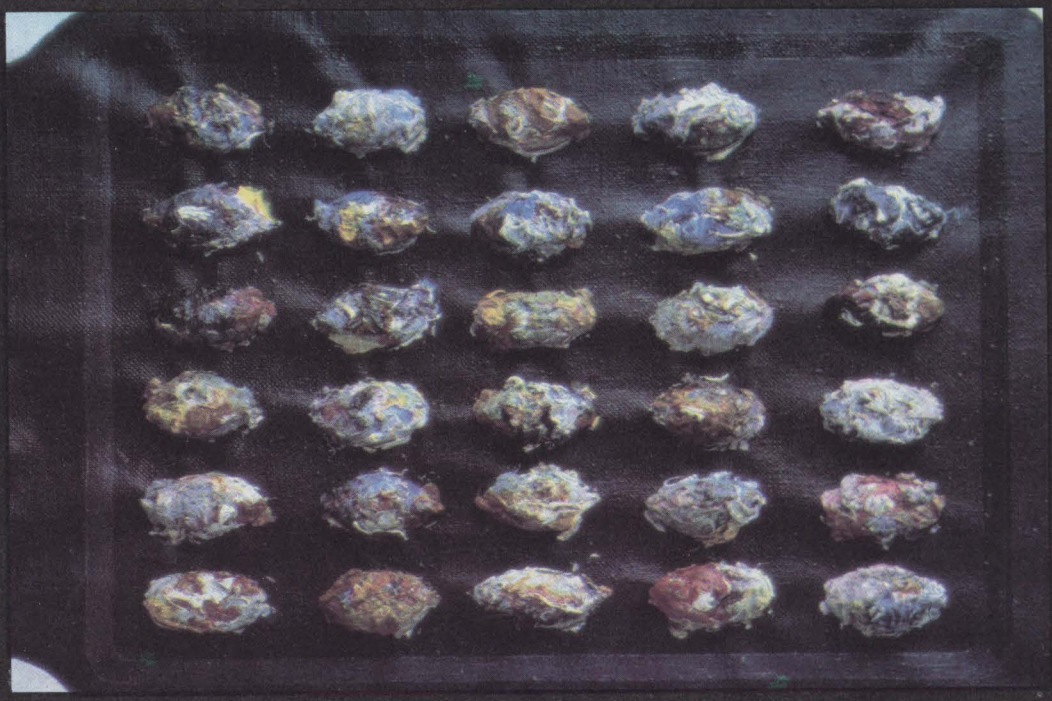
Татьяна Спасоломская. «Свитер для сына»

Натела Кикнадзе. «Конец столетия».

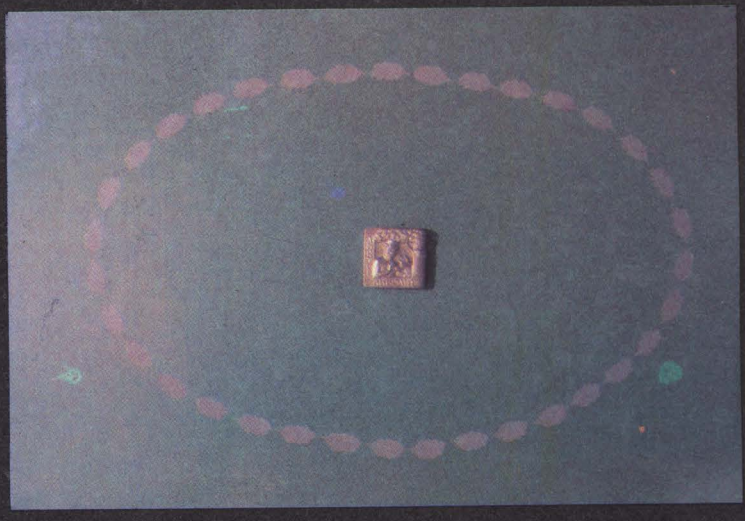
ны-художницы отступил на задний план перед заданной авторами идеей андрогинности.

Автор московской части экспозиции искусствовед Валерий Сергеев видел свою задачу в попытке «уравнивания женщины в экзистенциальных правах с мужчиной», однако женские работы на выставке были в абсолютном меньшинстве.

Выставка «Женственность и власть» (октябрь 1990 года) собрала работы женщин, которые отнюдь не преследуют задачу феминистского вторжения в мужской язык изобрази-



Оля Чернышева.
«Пирожки»



Виктория Самойлова,
Татьяна Каганова.
«Подставка для
горячего».

тельных форм, но стремятся утвердиться в равных правах называться другим, не мужским, профессиональным именем, стоять на другой позиции, иметь другой взгляд.

Работы были аккуратно развешаны на гардеробных плечиках по всему пространству зала. Плечики, крючки и ленты, расхожий символ женственности,— это то, за что женщину «подвешивают», чем ее «цепляют». Такая концепция женственности и есть первое проявление власти, то нежное идеологическое подавление, которое вынуждает женщину называться художником, а не художницей. Жирно подчеркнув окончание женского рода, экспозиция избавила произведения от власти имени, от насилия исторического стереотипа, этим именем обозначенного.

Коллекция работ крайне разнопланова в жанровом и стилистическом отношении. Читатель может убедиться в этом, рассматривая работы, репродуцированные на цветной вкладке.

Так что же такое женственность с точки зрения искусства — прирожденное свойство художника или оценочная интерпретирующая категория! И кто такая женщина-художница — разновидность женщины или разновидность художника!

Н. К.

Ежемесячный журнал Союза кинематографистов СССР
Учредители: СК СССР и трудовой коллектив журнала «Искусство кино»
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам. главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

6 91

Содержание

Диалог с читателем
3 **Елена Стишова.** «Секса у нас нет!»
Женщина и общество
5 Наталья Рязанцева. Примерка женской логики на мужскую политику
Свободная тема
10 **Ирина Сандомирская.** Духъ буквы
Женщина и общество
14 **Ольга Воронина.** Женское предназначение: миф, идеология, практика
18 **Ольга Липовская.** Женщина как объект потребления
21 **С. Айвазова.** Истоки феминизма
24 **Татьяна Горичева.** Ведьмы в космосе
26 **Анри Вартанов.** Бедная Валя, а также Таня, Анеля и, конечно, Бэлла
29 **Елена Перехвальская.** Так говорит женщина
«ИК». Избранная проза
33 Почему огурцы предпочтительнее мужчин
Кинематограф 90-х
Разборы и размышления
36 **Ирина Багратиони-Мухранели.** Десакрализация женщины
Интервью «ИК»
42 **Дана Тыркич Сифер.** Что такое женское кино?
Разборы и размышления
42 **Евгений Марголит.** Старые новые амазонки, или Здравствуйте, бабушка!
47 **Александр Трошин.** Ну, женщина!
Портреты
50 **Сьюзен Зонтаг.** Магический фашизм
57 **Виктор Гульченко.** Между «оттепелями»
Лаборатория
70 **Марина Голдовская.** Женщина с киноаппаратом
Взгляд
78 **Людмила Лемешева.** Любовь в остывающем мире
83 **Николай Климонтович.** Женщины на двадцать лет моложе
«ИК». Избранная проза
90 **Фридрих Горенштейн.** Чок-Чок

Мир без души

105 Александра Коллонтай. Революция быта

Теория, история

110 Лилия Маматова. Машенька и зомби

Лаборатория феминистской критики

119 Н. Цыркун. Перед зеркалом, или Феминистская критика у алтаря эмансипации (авторы статей: Джудит Мейн, Люси Фишер, Линда Уильямс, Б. Руби Рич)

126 Ирина Сандомирская. Без языка

129 Биргитта Хольм. Эвридика в мужских текстах

131 М. Туровская. Женщина и кино

За рубежом

138 Роже Вадим. Три самые прекрасные женщины: Брижит Бардо

Фильм в журнале

149 Лилиана Кавани. Ночной портье

176 Сузан Губар. Изнасилование

In this issue:

Introduction to feminist issue of "IK" **(p. 3)**
How to combine female logics with male politics **(p. 5)**
Female predestination in myth, in ideology and life **(p. 14)**
A woman as an object of consumption **(p. 18)**
About the sources of feminizm **(p. 21)**
About witches in space **(p. 24)**
About women announcers on Soviet TV **(p. 26)**
About the way a woman speaks **(p. 29)**
Why do we prefer cucumbers to men? **(p. 33)**
Reviews of the films:
"To Die Of Love" **(p. 36)**
"Adam's Rib" **(p. 42)**
"My XX Century" **(p. 47)**
What is female movie? **(p. 41)**
Susan Sontag. "Under The Sign Of Saturn" **(p. 50)**
Profile of Kira Muratova **(p. 57)**
Marina Goldovskaya on her work in movies **(p. 70)**
A Woman in the Soviet films of 70-90-ties **(pp. 78, 83)**
Fridrikh Gorenstein. "Chok-Chok" **(p. 90)**
Aleksandra Kollontai. "Revolution Of Private Life" **(p. 105)**
Myth of Soviet woman in Soviet films **(p. 110)**
Laboratory of feminist critisizm **(p. 119—131)**
Roger Vadim. "Three Most Beautiful Women" **(p. 138)**
Liliana Cavani. "The Night Porter" **(p. 149)**

© Журнал
«Искусство кино», 1991

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 8.04.91.
Подп. к печати 29.05.91.
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 16,65, уч-изд. л. 19,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 50 000 Заказ 611
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Государственного комитета СССР
по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

В номере использованы рисунки Елены Немзер.
Редакция благодарит С. Айвазову, Ф. Гукасян, О. Липовскую за активное сотрудничество и помощь в работе над этим номером.

«Секса у нас нет!»

Когда однажды прошлой осенью мы с Майей Туровской сказали друг другу: «А почему бы не сделать феминистский номер?»,— идея не показалась мне безумной. К тому времени я ориентировалась в означенной проблематике настолько, что отличала наш «женский вопрос» от «их» феминизма. Однако опыт участия в работе Международной ассоциации женщин-кинематографистов, учрежденной три года назад по советской инициативе, научил меня быть готовой к негативным реакциям, когда речь заходит о феминизме, тем более — о женской культурной парадигме, о женских организациях. Женсовет — это еще куда ни шло, по крайней мере, уху привычно. Ну, а феминизм — это когда «с жиру бесятся» и борются против мужчин.

Мужским шовинизмом у нас страдают не только мужчины, но и женщины, иной раз даже в более агрессивной форме. Помимо идеи равенства полов, понятой глубоко социалистически, остальной комплекс вопросов, связанных с женщиной, не артикулирован в нашем обществе настолько, что можно слыть демократом и на дух не принимать самое тему. «Прорабы перестройки» из секретариата СК прошлого созыва непритворно оскорбились, узнав, что кинематографистки затеяли профеминистскую ассоциацию: чего это нашим женщинам не хватает, что они захотели делиться по половому признаку? Несмотря на террор среды, ассоциация, слава Богу, существует, пользуется большим спросом у зарубежных коллег, но в родном Союзе ее скрыто или явно дискриминируют и пока всерьез не принимают.

Вот почему у меня были сомнения, насколько проходима идея с феминистским номером журнала «Искусство кино». Однако коллеги по редакции — имею в виду прежде всего

мужской состав — сразу поняли: феминистские «штучки» лишь подчеркнут их мужественность.

Работая над номером, мы ставили перед собой как минимум две задачи: 1) экспонировать проблематику как можно более широко; хотя бы частично ликвидировать нашу общую безграмотность в этом вопросе; 2) понять, как выглядим в феминистском, проблемном и теоретическом контексте мы, граждане отдельно взятой страны, где нет феминистского движения, где женские проблемы не поставлены в повестку дня, а о феминизме как о направлении постмодернистской критики имеют представление разве что узкие специалисты.

Когда номер сложился, появилась надежда: а вдруг это та капля, которой не хватало, чтобы чаша переполнилась и наше общество, наконец, услышало то, чего оно упорно не слышит? И, услышав, поймет, что, не поставив перед собой «женский вопрос», нечего и думать войти в Европейский дом, в цивилизованное сообщество.

Года два назад гостем нашей редакции был Анджей Вайда. Один из заданных ему вопросов касался влияния поэтики Бергмана на его творчество. Маэстро несколько удивился и ответил: «Бергман ставит фильмы о женщине, как принято во всем цивилизованном мире... Он делал фильм о мужчине и женщине, а я — о солдате и девушке...» (Курсив мой.— *Е. С.*)

В нашем тотально идеологизированном обществе не было и по сей день нет места ценностям иного ряда, пусть приоритет этих последних и провозглашен недавно высшей властью. Женщины и женственность остались где-то там, за историческим горизонтом. По эту сторону возникли: «боевая подруга», «товарищ по партии», «свой парень» и, как «апофигей» процесса, родилась выстраданная поэтическая строка: «Лучшие мужчины — это женщины»...

Когда на ТВ в одном из телемостов с американцами (дело было в голубой период перестройки) женский голос произнес испуганно «секса у нас нет!», глобальная деревня по обе стороны океана хохотала от души. А ведь советская тетенька нечаянно сформулировала истину, «схватила интеграл», как говорят математики. Ни власть, ни народ у нас не принимают пол и род как реальность, требующую глубоко осмысленного к себе отношения. Мы — страна крайностей: все, что связано с полом, то есть с сексом, у нас либо ханжески не замечается и скрывается, либо становится объектом скандального интереса.

Предупреждая возможные вопросы читателей, скажу наперед: лично я примыкаю к тем, кого на Западе называют «я не феминистка, но...» Потому что быть феминисткой, да еще в нашей державе,— на это нужно положить жизнь. Что и делают некоторые женщины.

Сейчас поставлю точку и отправлюсь на пресс-конференцию по итогам только что прошедшего в Дубне Первого независимого женского форума. Женщины предпринимают попытки выйти из отведенных им кулис на авансцену исторического процесса...

Елена Стишова,
редактор и составитель номера

Наталья Рязанцева

Примерка женской логики на мужскую политику

Эдакий экзистенциализм в юбке!
Из рецензии на книгу новой женской прозы «Не помнящая зла»

В книге З. Фрейда «Тотем и табу» есть описание одного древнего племени, исполнявшего такой ритуал: головы побежденных врагов они приносили в свое стойбище, украшали их, ставили перед ними еду, кланялись и просили прощенья — мол, извини, друг, я не мог тебя не убить, так надо было, сам понимаешь.

А по моему бульвару все бегут солдаты, сдают «ГТО»; и ковыляют по мартовскому льду старушки — за талонами. Как много вдруг оказалось старух, вы заметили? Их показывают по телевизору — в очередях, богадельнях и бесплатных столовых. А по мартовскому телевидению — чуть сконфуженней, чем прежде, с уклоном в политику и проблемность — выполняется ритуал поклонения прекрасным дамам, слабому полу. Этот праздник себя изживал, гордые женщины сердились — «почему это нет тогда мужского дня?» На Западе их гордыня пошла бы в дело, в борьбу с «сексизмом». Мы и слов-то таких не знаем, нам даровали выходной день, и гордячки заткнулись — «хоть горшком назови...» (кстати, вы обращали внимание на убогий прагматизм всех без исключения русских пословиц?) Теперь нам, кажется, дарują министерство «по делам женщин и семьи». А не хотели бы вы служить в департаменте «по общечеловеческим ценностям» или в комитете по «новому мышлению»? Вот кто-то из депутатов, очевидно, дама, подстилает президенту удобный вопрос: «А может ли случиться, что один из министров будет женщина?» «Конечно, может, может»,— тут он и пообещал министерство по нашим делам. А прелестная женщина Г. В. Семенова, бывший главный редактор «Крестьянки», а теперь член — не скажу чего, ибо не знаю, как писать «политбюро»,— кажется, с большой буквы, но почему? — так вот, она уже поговаривала о квотах, о равном или пропорциональном представительстве в разных органах власти, а на вопрос телекомментатора, будут ли женщины конкурентоспособны в политической борьбе, отвечала, что будут, найдутся такие, сейчас «мы проиграли» при демократических выборах, но мы не отступим, пробьемся. Хочется кричать, как в детском театре: «Не ходите туда! Не будете вы там конкурентоспособны и не надо, не надо вам!» Страшные картины рисуются. Берешь простую аналогию со спортом. Как слабому полу, пусть даже с самым сильным типом нервной системы, участвовать в их играх? Даже серьезные соревнования по бриджу проводятся раздельно. Но вот, не размышляя, почему политика похожа на спорт, где-то на профессиональный, у нас — на полу-скрыто-любительский, а больше на физкультурный парад на стадионе, представляешь чисто экспериментальный вариант, отдельные палаты «М» и «Ж», и в женском зачете схлестнулись — кого бы взять? — ну, скажем, неутомимая Бэлла Куркова и Нина Андреева. Первая — при горячей поддержке сторонниц, разумеется, победит — ну и что? Резолюцию напишет и стальным голосом зачтет к общему «ах!» С. П. Горячева. Такова расстановка сил, и если я болею за отдельных женщин, участвующих в игрищах так называемой большой политики, то только за то, чтоб не надорвались, чтоб депутатство не пожирало все силы, не увело бы от своей профессии, не клеило ярлыков, что неизбежно в политике, короче — чтоб держались в тени, не «засвечивались». До какой поры?

А есть ли у нас политика? Вот в чем вопрос. Они — с Запада — не перестают удивляться, почему у нас женщины не участвуют в этом? Вот и профессор Мичиганского

университета, знаток русской истории, умная женщина, сказала: «Меня огорчает распространенное здесь убеждение, что политика — это зло». Это про меня.

Может быть, другие «неполитизированные инакомыслящие» найдут еще десять ответов, а я отвечу так: на нашей шестой части суши в беспартийном, бесклассовом государстве осуществленного коммунизма (не удивляйтесь — вы его просто не узнали, это он самый и есть!) и народной демократии (если таковая бывает, то она именно такая), в вареве теневой экономики (ничего страшного, а «почему вы боитесь собственной тени?» — так называлась статья Льва Тимофеева в «Литгазете», ссылаюсь справедливости ради, сама бы под ней подписалась), в этом царстве теней и первобытного хаоса может быть только *теневая политика*. Теперь это принято называть Зазеркальем. При первых же соприкосновениях с гласностью, с названностью, с вылезшей на свет публицистикой полетели искры, случились непредсказуемые реакции, опасные взрывы, волчком завертелся «аппарат», пытаясь выяснить, где право, где лево, и пусть выясняет до второго пришествия. Нет, она не живет на свету, наша теневая, подпольная, «аппаратная» — политика ли? Наконец, нашелся пристойный образ — самогоноварение. «Аппарат» продолжает гнать сивуху из марксистских опилок. Сам не пьет, знает, что отрава. Переводчики с ихней «фени» на общечеловеческий изнемогают, уже не реанимируют, а констатируют признаки агонии призрака.

Сам Ф. Бурлацкий, высшего класса «призраковед», предоставляющий страницы «Литературной газеты» интеллектуалам, которые недавно осмелились на подозрение — а есть ли у нас партия и не формируется ли она сейчас, формируя себе оппозицию,— в своей статье («ЛГ», 1991, 6 марта) вдруг так грубо, как нарочно, проговаривается: «Авторитет и популярность партии стремительно идут вниз. Поэтому в перспективе она будет стоять перед дилеммой: либо проиграть следующие выборы, либо отменить демократию и вернуться к старым формам авторитарного руководства». Ничего себе. партия — может *отменить* сами выборы, закон, съезд, демократию. Сами условия своего существования как партии. Но может — это точно. Но не отменит — зачем? Политика пишется симпатическими чернилами, пусть советологи упражняются в дешифровке, а нормальной женщине недосуг. Я провожу эксперимент, потому так прилежно склоняюсь над «политикой» в мартовской газете. Что это? Вопрос всесоюзного референдума. Венец творения бессмертного призрака (что призраки не умирают — вы, должно быть, согласитесь? Агонизируют, но выживают. Философия равенства бессмертна, как смерть, ибо порождена могла быть единственным известным в природе видом равенства — все умрем, и все умрет, а в живом никакого равенства не наблюдалось). Нет, я не позволю себе философствовать, только замечу, что сама потребность в неравенстве есть одна из первейших потребностей человека, то есть первая — вслед за биологическими его потребностями, как раз пограничная между биологическими и духовными, если их делить, или — пронизывающая и те, и другие и объединяющая их в человеческую неповторимость и самодвижущую силу. Но в практической политике у нас до «философии неравенства» далеко, тут у нас — всеобщий референдум. Уже неловко потешаться над поставленным вопросом. Нас с вами дразнят. Помните, как в детстве: что тяжелее — пуд пера или пуд железа? Это говорит во мне обидчивая интеллигентная гражданочка, как бы сохраняющая еще собственное достоинство. А «нормальная баба» говорит: «Да что они — офигели — столько бумаги изводить? Писали бы на талонах, давно бы узнали все мнения по всем вопросам. Дармоеды!» Нормальная баба пойдет голосовать — вдруг там чего-нибудь дают? А как и за что голосовать — она и «в голову не берет», она знает, что все это цирк, туфта, чужие игры в демократию. Она нутром это знает и жалеет интеллигентную гражданочку — та шипит и плюется, как сковорода, сейчас побежит на митинг протеста...

Но нет, почему-то не побежала. Устала «демократка»?

«Во-первых, никакая я не демократка»,— подумала «демократка» и обратилась к истокам. К грекам. В демос не входили рабы. Тут вся загвоздка и разгадка. Рабы меж тем работали. Если, опуская все детали и метаморфозы, перекинуться к современным пусть несовершенным, но сносным демократиям, то легко заметить, что да, рабов у них нет, но есть один огромный Раб, робот — полуавтомат, запущенный давно и надежно, регулируемый правом, законом, а в основном саморегулирующийся рынок. Уж сколько писали об этом! Запомнилось хорошее выражение — «экономическое достоинство» — это Яковлев — не тот Яковлев и не тот, а третий — юрист А. М. Яковлев предостерегал, что правовое государство невозможно без «экономического достоинства» граждан. Значит, опять — «у попа была собака» — замкнутый круг — экономика, право, поли-

тика, вперед — Рынок, а потом уж... Или ты такая уж «матерьялистка»? Да боже упаси! У нас в Зазеркалье давно опрокинут логичный порядок вещей, тут — не хочешь, а к Богу придешь, задумавшись: а почему это все существует, работает без всякой заинтересованности, кое-как строится, учится, лечится, размножается и кормится, короче говоря — «почему трамваи ходят?» (еще Булгаков удивлялся). Да по воле Божьей. Есть мистический и даже какой-то кликушеский оттенок в русском патриотизме («Умом Россию не понять... В Россию можно только верить» и целая поэзия собственной загадочной души). Откуда он? Да вот отсюда: этого не может быть никогда, но это есть. Сама страна как доказательство бытия Бога. Мечта анархиста — «государство в самом себе».

Трудно побороть природный анархизм. (в том числе — нигилизм, фатализм, мазохизм и прочие женские ингридиенты.) Подсознанию не прикажешь. Но они стараются, сидят над газетой ради моего эксперимента — «нормальная баба» и философствующая «лжедемократка» (вообще-то она считает себя аристократкой или рабом, или тем и другим вместе, но «демос» — такой увлекательный мужчина, чего не сделаешь, чтобы ему польстить? А потом — понять, а потом — простить...). В этой газете я нашла для них партию, в первый раз в жизни я воскликнула — «есть такая партия!» — в которую можно и нужно вступать, чтобы честно, цивилизованно участвовать в политике, не в теневой, а в самой насущной, практической, «столыпинской». Ведь вы, я надеюсь, за частную собственность на землю, за развитие фермерского хозяйства? А как им сейчас трудно приходится! Почитайте-ка Ю. Черниченко, вы всегда его с восхищением читали. Вот тут он пишет про создание КПР — Крестьянской партии России. Очень подходящая партия, тем более — в ней не будет принципа демократического централизма и партийной дисциплины (вход и выход в Крестьянской партии сугубо добровольны, личная жизнь и совесть члена КПР неприкосновенны).

— Так какая же это партия?— говорит «нормальная баба»,— что, на общественных началах?— и скептически хрюкает.

— Что, что? Я прослушала. Ты — в партию?! В какую — в христианскую?! — изумляется «раба-аристократка».

— В крестьянскую! За фермерство! Присоединимся к полезному делу, отдадим наши голоса на следующих выборах — хоть будем знать — кому и за что, а еще лучше вступить и участвовать, а что без централизма — так прекрасно, значит придумали что-то новое, надо когда-то творить новые формы общественной жизни! — это я их вербую.

— Будешь ходить с обрезом и сторожить чужую ферму от колхозников? Новые формы «придут с топорами и вилами...»

— И буду! Наймусь на ферму...

— Сторожить? — умиляется «аристократка».— Я в прошлом году заезжала в свое имение, прадедовское... Так грустно... Парк совсем зарос. Никому за семьдесят три года не пригодилось. Я видела Строгановскую, Гагаринскую усадьбы, все в развалинах, все — ничье, от кого сторожить? И вообще — о чем вы, сударыни? Пока они придумают новые формы, будет совсем другая диктатура...

— Будет одна диктатура — диктатура Земли! — говорю я твердо.— И она уже пришла! И все умные люди задолго о ней кричали! И все нормальные женщины цивилизованных стран участвуют в экологических движениях...

А она смотрит на танки. Она листает газету, там представлены виды вооружений — американские и иракские (наполовину нашего производства). Я знаю, что́ она скажет, что́ они обе скажут — что над Землей есть еще диктатура атомного противостояния, диктатура военного бюджета, что наш ВПК (военно-промышленный комплекс) вместе с КГБ не потеснятся, пока не сожрут всю матушку-Землю вместе со всеми ЛПР («лица, принимающие решения»), будь они хоть демократы, хоть крестьяне, хоть одних баб в правительство посади, интеллектуалов или коммунистов — а колесница катится, ружье, повешенное в первом акте, все равно выстрелит, вся их история такова, история войн и революций, мужская история, другой они не знают, они будут греметь своими танками до упора, они не слышат, у них уши заложены, и если уж занесло в XX век, то нужно радоваться, что хоть повезло родиться женщинами, и сидеть тихо-тихо, не чувствуя хотя бы вины за причастность к кровопролитиям. Нас не спрашивали, мы жертвы и служим живым укором для отдельных прозревших. Полчища нищих старух на исходе самого мужского, революционного века.

Но они говорят другое. «Нормальная баба» говорит: «Зато у этих старушек — по холодильнику и телевизору. А в том веке они бы сто раз померли именно от диктатуры Земли или от тринадцатых родов».

А «философствующая», засмотревшись на красивые силуэты ракет и бэтээров (заметьте, как слово укоренилось в языке),

говорит совсем странное: «А может быть, Земле или Творцу нужно столько же мужской крови, сколько женщины ее проливают естественным и полуестественным путем? Нужно поровну, и мужской пол обречен на войны, как на естественные отправления? Они не властны над этим, иначе нечем объяснить...»

Догадка, достойная праздника 8 Марта. Есть о чем подумать на пороге нового феминистского мышления. И мы думаем. Мы думаем в разных жанрах, я бы сказала, с теми западными женщинами, которые напропалую борются с сексизмом во всех его проявлениях, отстаивают свои «квоты» в структурах власти, которые, заметьте, уже обладают той политической культурой, в какую женщины могут почти вписаться. «Почти» — очень существенное. Феминистки перегибают палку, намеренно заостряют вопросы, борясь с тем же сексизмом, они очень серьезны в искоренении векового неравенства и многого добиваются. Но стоит ли добиваться того, что явно несовершенно в мужской цивилизации, и перенимать их методы? Мы выглядим смешно, когда это делаем, и попадаемся на этом, как дети. На очевидном противоречии: хотим, чтобы нас заметили — смотрите, мы другие! — но не хотим, чтобы замечали именно это — что мы другие. «Женская логика» женских движений видна невооруженным глазом. Вот вы прочтете статью о «сексизме» и все поймете: даже конкурсы красоты, забава, на мой взгляд, невинная, хотя и безвкусная, выдает махровый сексизм — женское тело становится объектом измерений, красотой торгуют, как рабами или лошадьми. Да вы сто раз слышали: «женщина, но умная»; все равно, что «еврей, но хороший». Или: «мужественная женщина» — это похвала, а «женственный мужчина» — фу! Но поняв все это: что дискриминация по признаку пола — это нехорошо, что сексистские стереотипы в массовом сознании и в культуре надо выявлять и истреблять, вы не можете не сказать: «Позвольте, а зачем же тогда они (то есть мы) издают женские журналы, сборники женской прозы, создают свои женские советы и всячески подчеркивают свой пол и особый женский взгляд на мир?» Именно это вызывает иронию. «Мужская логика» живо поставила бы все на место, «нормальный мужик» сказал бы так: «Разберитесь, бабы, сначала, у вас есть два течения, ну и разбейтесь — направо, налево, которые за равенство — сюда, которые за «особый взгляд» — в оппозицию, ну и сражайтесь между собой. Достигнете консенсуса — приходите, выслушаем, тогда и определимся. Вы же все разные, черт возьми!»

Уже и то хорошо, что заметил — разные. И в каждой еще заключено разное, целая «матрешка» (гениальные намеки даны в этих игрушках — «Ванька-встанька» и «матрешка», не вообразить, например, «Маньку-встаньку» или семислойного солдатика), и почему-то женщины от этой своей путаницы отказываться не хотят, в стаи сбиваются с трудом и только по чрезвычайным поводам, хотя — ясно — в единстве сила, и куда как проще... Проще дать четкий «мужской» ответ на поставленный вопрос про политику: «В настоящее время в СССР нецелесообразно массовое участие женщин в принятии политических решений, так как обострилась борьба между «группой гарантий» и «группой шансов». Женщины традиционно принадлежат к «группе гарантий», в массе своей не осознают своей зависимости от «группы шансов», и разумные решения легче принимать без их участия. В дальнейшем, после окончательной деидеологизации и гуманизации, мы предусматриваем их участие в структурах власти пропорционально их занятости в различных сферах производства». Умею, да? Как будто прямо из «аппарата» — сильно несет перебродившим призраком. А мы так не хотим. Мы — другие и разные. Мой опрос про Крестьянскую партию — а я агитировала десяток женщин — показал, что само слово «партия» они (включая двух членов КПСС) на дух не переносят. Но воевать с сексизмом мы тоже явно не готовы, я, например, в нем по уши погрязла, могу сказать «вошли два человека и женщина», могу и хуже проговориться.

Люди никогда не расстанутся с сексизмом, в отличие от расизма. Они аналогичны, но не идентичны. Расы перемешиваются, цвет кожи и иные расовые признаки даны природой зачем-то (зачем — никто не разгадал), но не навечно. А два пола — как вечный двигатель, как намек на не-по-зна-ваемое. «Плодитесь, размножайтесь»? А потом что? На пороге перенаселения планеты — или уже за порогом — возник снова интерес к этим фундаментальным вещам, хотя человечество о них постоянно думало, культура и искусство взрастали на загадке двух полов. Гармония или противостояние, но мы с этой парностью или противоположением были и пребудем. Этот вид борьбы дан универсально, может вытеснять другие виды или, напротив, ими вытесняться, человек может научиться в какой-то мере управлять этими процессами, но он не будет властен в своих проговорках подобно тому, как он, будучи атеистом, восклицает: «О Боже мой!», ибо воспитан в

христианской культуре и останется «христианским атеистом». Борьба с сексизмом хоть и приняла серьезные, даже юридические, формы — все-таки «телега впереди лошади». Феминизм уперся в эти внешние признаки дискриминации, чтобы забить тревогу по другому поводу, вслед за учеными, предвидевшими сегодняшние катастрофы.

Феминизм лет двадцать назад, как безумная Кассандра, кричал о грозящих бедах. Я узнала о феминизме именно с такой стороны — критики этой патологической «мужской цивилизации». К нам почти не просачивалась их литература, феминистки не оформлялись ни в какие партии, но и не молчали, «пилили», как в семьях жены пилят, и перепилили — по части практического равноправия многого добились. Упрекали нас в лени и равнодушии — как им объяснишь, что мы боремся ежечасно, с утра, когда с трепетом ждешь пьяного водопроводчика и подобострастно суешь ему пятерку, ну и так далее... Мы в разных галактиках. Но, преодолевая отвращение к «изму», я поняла, что феминизм был всегда, это природная, единственная Богом данная политика, наша женская оппозиция к позиции силы, наша никем не записанная история — история вы-жи-вания. «Да женщины — уже партия!» — заметил кто-то шутя. И уже не шутя самые догадливые из мужчин предвещают: «Женщины спасут мир». Так было всегда, но так больше не будет — некому будет спасать. «Пейзаж после битвы» обнажился: очереди голодных старух и матери дебильных детей — не женщины, в том смысле, что как рабы они бесполезны, а молодежь, вкушавшая в детстве «апельсины из Марокко», в юности — Афганистан как начало агонии, и уже уставшая,— не будет впрягаться в колхозных волов, разве что себе картошки посадит; в этом разница — ни в войну Священную, ни в «сурового бога войны» нынешние не верят, они отпели все это в своих ансамблях и «в гробу видали». Пик военного патриархата у нас уже прошел, заговор невежества тоже ломается, теперь — терпенье, надо только нам пройти, окончиться нашему поколенью порченому. И сидеть тихо, не встревать, окопаться, притаиться, способствовать по мере сил благим делам. Выживать, как всегда выживали,— можно и при лучине, все равно уже надоело слушать эту муру по телевизору, да и они теперь одумались, пошлют свои полки в деревню строить дороги и коровники...

— Держи карман! — говорит «нормальная баба».— Они не затем власть брали, чтоб работать. Смотри!

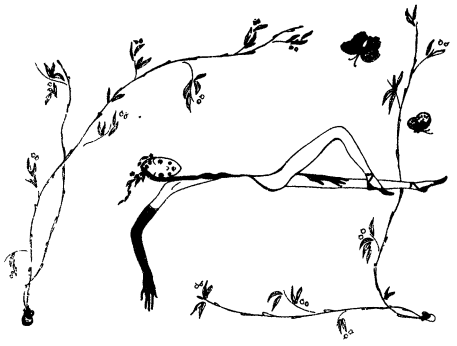
Иду и смотрю. «600 секунд». Невзоров. «Паноптикум». Кто видел — тот запомнит навсегда. 15 марта. «Измена» называется этот «Паноптикум» про конверсию на ленинградских заводах. Не все теперь смотрят Невзорова после его литовских истерик. Но что же это — уже паранойя? «Измена» — это конверсия. Рушится военное производство, бедняги рабочие из своих «ящиков» вынуждены уйти в кооперативы, начальники печалятся, что дело их жизни — увы! — никому не нужно! Их жаль. Когда мозги в бронежилетах, как догадаться, что военная профессия изначально трагична — или война, или профессия не нужна. Но они сдержанны: приказано — демонтируются. Горячечный пафос Невзорова: «Вокруг враги!», «изменники Великой Державы!» Пляшет баба в кокошнике под «не нашу» музыку, а еще мужик кунает в землю руки, и они делаются красными — там кровь, это кровью политая земля — наша, и еще ворочается какой-то скелет с красными отметинами — это, видимо, корчится наша империя — подожженная, что ли? Врагами? Конверсией?! Видеоряд, похоже, пародия, толсто намекающая на безумие ведущего. Невзоров против всех. Он раздавал пощечины советам, правительству, республикам и самому телевидению. Он независимый рыцарь огня и меча. Без страха и упрека. Он представляет армию и МВД, империю, замешанную на крови и военно-патриотическом воспитании. О Господи, когда ты разорвешь эту цепь? Прости их, Господи, и вразуми! Они все у нас — военнообязанные. А мы — «пейзаж между битвами».

А на Западе: «Сексизм, сексизм»! Ужас! Эпиграф к этой статье вы не вполне поймете, если не сказать, что за такие слова можно там и к суду привлечь за явный сексизм: «Эдакий экзистенциализм в юбке!» Спешу заметить, что мой феминизм пишет в брюках.

●

Попробую подвести итог. Герой тургеневского «Дыма» говорит: «Нам, русским, еще рано иметь политические убеждения или воображать, что мы их имеем». В разгар «перестройки», 1862 год.

Неужели и сейчас рано? При нашей жизни мы знали две «политики»: ту, за которую сажали, и ту, что варилась на московских кухнях (разумеется, не только на московских, и больше — не на московских, но на кухнях). Вторая, безусловно, значительней по простой причине: ее слышат дети. Если и не слушают, все равно слышат. Отсюда всеобщее неожиданное «поумнение». Вот и подумаем — участвуют у нас женщины в политике?



Ирина Сандомирская

Дух ъ буквы

По приказу самого Архангела Михаила никогда не приму большевистского правописания. Уж хотя бы по одному тому, что никогда человеческая рука не писала ничего подобного тому, что пишется теперь по этому правописанию.

Иван Бунин. «Окаянные дни»

Ох, будет в России революция — и какая страшная! А знаете, кто будет ее первой жертвой? Буква «ять»! Первым делом отменят букву «ять»... Пустячок? Конечно, пустячок, мне она и не нужна совсем. Но это еще как взглянуть. В известном смысле и не пустячок. Будет, будет великое упрощение.

Из монолога Достоевского. М. Алданов. «Истоки»

Аз да буки — и вся наука.
Аз да буки не избавят от муки.

Пословицы русского народа

Демонтаж памятников советским государственным деятелям, отказ от официальных портретов и транспарантов, ставших неотъемлемой частью архитектуры и дизайна, возвращение к дореволюционным названиям улиц и городов — все это говорит о живучести воспитанного Советской властью иррационального, мистического отношения к знаку. Перестроечное иконоборчество проявляется и в орфографии. То тут, то там мы все чаще сталкиваемся с демонстративными попытками возврата к старым правописательным нормам, чаще всего — к восстановлению твердого знака на конце слова. Вновь мужское окончание «ъ» — самое простое правило из отмененных в 1917-м, берет на себя функцию выразителя настроений протеста. Одна из самых популярных независимых газет «Коммерсант» сделала опальную букву русского алфавита своим фирменным знаком.

Попробуем проследить трансформацию категории рода в тоталитарном сознании и выяснить тот контекст, который составляет прагматику языкового знака в условиях идеологического подавления. На мой взгляд, идеологию советской власти никак нельзя назвать «скачком» по сравнению с идеологиями дореволюционного периода, и лишь предубеждение мешает нам рассмотреть истоки Lingua Sovetica в многоголосом общественно-политическом диалоге России XIX века. Не следует обманываться на счет охватившей общество ностальгии по старым добрым временам: Октябрьская революция не явилась непреодолимым барьером для многочисленных классово ориентированных идеологем, выработанных русской мыслью. Скорее ее можно сравнить с проницаемой мембраной, которая поглотила эти идеологемы, изменила их структуру и направленность и по-новому распределила между различными слоями общества. Модель этого нового распределения для нас пока остается неясной.

Эмансипированная орфография

В 1917—18 годах большевистское правительство, власть которого висит на волоске, выпускает «Декрет о введении новой орфографии» «в целях облегчения широким массам усвоения русской грамоты и освобождения школы от непроизводительного труда». Это был акт, символизирующий перевод русской культуры на новые классовые позиции, адаптацию ее ценностей к потребностям и возможностям победивших «широких масс». В его первом пункте провозглашалась отмена «лишних» букв — ижицы, фиты, ять и твердого знака на конце слова.

В дореволюционном литературном русском языке твердый знак на конце слова был формальным показателем мужского рода. Значимая оппозиция букв «ъ»:«а»:«о» как окончаний мужского, женского и среднего родов, соответственно, закреплялась в сознании носителей языка школьными грамматиками.

Отсутствие звука как означаемого для твердого знака еще до его упразднения в 1917 году делало статус этой буквы сомнительным с точки зрения здравого смысла. Как морфологический показатель он был явно избыточен. Тем не менее, именно вокруг этой буквы, а не прочих «лишних» букв русского языка развернулась наиболее упорная борьба. Это был вопрос не специально-лингвистический, а сугубо идеологический.

В Российской империи государственная власть, включившая в свою структуру и власть церковную, бдительно стояла на охране правописательных традиций. Правописание приобретало все больше идеологических и политических смыслов, и эти тенденции укрепились по мере становления кодифицированной нормы русского языка. В XIX веке общим местом либерально-демократического дискурса становится «орфографическое вольнодумство» — попытки введения индивидуальной орфографии со стороны критически настроенных представителей интеллигенции.

В России и до XIX века идеи реформы правописания, в частности, упразднения «лишних» букв, возникали на волне освободительных идей. Преобразовал русский алфавит, удалив из него три буквы, Петр I. Идеи переделки алфавита и правописания выдвигали М. В. Ломоносов и В. К. Тредиаковский. Однако при их жизни норма русского литературного языка еще не была установившейся и не воплощала в себе символа репрессивной государственной власти. В XIX веке эта символика получает закрепление, а к концу столетия маниакальный орфографический протестантизм одиночек начала века находит научное обоснование. Складывается целая библиография нетрадиционного правописания.

Бунт против традиционализма в правописании одно время концентрируется в кругах ученых-естественников. Целый ряд работ по медицине, судебной психиатрии, психологии печатаются в системе безъерового письма. Затем присоединяются педагогические круги, историки. Наконец, поветрие орфографического вольнодумства охватывает и филологические науки. Но именно в это время имперские власти выпускают специальный циркуляр, запрещающий употребление безъерового письма в официальных прошениях и документах, а также в школьных и студенческих работах. Тем самым орфография была законодательно обозначена как область борьбы за власть, ее идеологизация и политизация получили манифестный характер.

Идеологические обертоны твердого знака заслонили его функции означающего мужского рода. Слабые возражения противников его отмены, указывавших на опасность ломки исторически сложившейся системы морфологических категорий, отметались как несостоятельные и, главное, реакционные. «Бремя истории» (М. Фуко), сконцентрированное в этой букве, тяготило своей нефункциональностью, бесполезностью.

Далекая от политики, чисто научная критика по узко специальному филологическому вопросу — писать или не писать твердый знак на конце слова — становится совершенно прозрачной для идеологической пропаганды. «Этим нашим воспитателям, действующим с одобрения авторитетных властей, мы обязаны ядом, отравляющим наше мышление не только по части языка, но и вообще»,— пишет блестящий лингвист Бодуэн де Куртенэ, имея в виду противников реформ правописания. Это «и вообще» у Бодуэна значит многое. Он последовательный демократ, убежденный сторонник свободы личности, независимости индивида от окружающей среды, поборник угнетенных национальных меньшинств России, противник всяческого насилия. «Гибель царской России ни у кого не вызовет сожаления»,— говорил он.

В силу своей научной концепции Бодуэн оказался радикальным критиком «культа буквы» — метафоры имперской бюрократии — и как носитель общественной идеологии. Он потратил много сил на то, чтобы разоблачить школьно-административное представление о слове как составленном из букв, развенчать преклонение перед письменным, сакрализованным, забюрократизированным словом. В 1904 году Бодуэн возглавил работу Орфографической комиссии, принявшей проект реформы правописания на предложенных им принципах. Однако понадобились один неудавшийся и два удачных государственных переворота, прежде чем эти решения оказались реализованными.

Таким образом, на переломе столетия связь между властью государственной и властью орфографических правил была не только осознана, но и закреплена как документами имперской бюрократии, так и высказываниями ее либерально-демократической оппозиции, освящена высокими санкциями Науки. Орфографическое вольнодумство превратилось в последовательную, систематическую, научную идеологию оппозиционной интеллигенции. Скомпрометированное официальными установками чувство истории, заключенное в «генетической» памяти языка, в эту идеологию не вошло.

Идеи орфографического либерализма воплотились после Октябрьской революции. Со стороны новых политических сил акт отмены старой орфографии был не только символическим — он поистине произвел перелом в старой культуре, в старом сознании.

Сотворение тоталитарного андрогина

Вряд ли кто-либо тогда отдавал себе отчет в том, почему новой власти потребовалась эта манипуляция. Позднейшие объяснения поражают: упразднение «лишних» букв рассматривается как удачная хозяйственная акция, позволившая сэкономить большое количество типографской бумаги и краски.

На самом деле это была акция против «старого» сознания, и она была направлена на подрыв одной из самых существенных корневых метафор в картине мира. Упразднение «ъ» на конце слова замена его «значимым нулем» (мужъ — муж) буквально свела к нулю значимую оппозицию мужского и женского рода «ъ»:«а». Отныне значение мужского рода определяется негативно — как не-женское и не-среднее (средний род ассоциируется с ребенком). Женский и средний роды создают значимое окружение для несуществующего (необозначенного) мужского, сублимируют отсутствие этого обозначения. Отмена «ъ» — буквы со значением категории рода — подорвала тысячелетиями складывающееся представление человека о самом себе как о существе, реализующемся одновременно в двух противоположных, асимметричных взаимозависимых системах — мужской и женской. Лишилась своей языковой репрезентации культурообразующая категория, посредством которой человек наделял антропоморфной двуполостью окружающий его мир предметных и непредметных сущностей, познавая тем самым мир в его подобии себе самому.

Сотворение Homo Soveticus — идеологического воплощения ожиданий тоталитарного режима — началось с насаждения дурной андрогинности в концептуальной сфере человека. За ним последовали социальные, политические, экономические меры, выполнявшиеся по программе реформы правописания 1917 года.

Вся история Советского государства, история беспрецедентного физического, экономического, политического, морального, идеологического насилия над человеком — это история сплошного физического уничтожения мужского и болевой дрессуры женского населения. «Решение» женского вопроса в СССР фактически произошло за счет изничтожения мужчин и насильственного втягивания в экономику на освободившиеся таким образом места оставшихся в живых женщин.

В идеологическом плане советский андрогин создавался отрицанием ценностей гуманизма, уничтожением идеала свободной всесторонне развитой личности, надругательством над правами и свободами человека и гражданина, профанацией морали, обескровливанием культурно-исторических связей — то есть негативом всех тех ценностей, которые выработала цивилизация и субъектом которых традиционно является мужчина, а не женщина. Трагическую роль в большевистской культурной революции сыграло традиционное положение женщины как аутсайдера, если не люмпена патриархальной культуры.

Насильственно насаждались нормы советского коллективистского сознания. Концентрационные лагеря, как это и утверждает официальная пропаганда, которую, к сожалению, в этом нельзя считать ни лицемерной, ни лживой, были заведениями прежде всего воспитательными. Через эту «школу» прошли «классово чуждые» элементы числом до сотни миллионов человек. Многочисленные лагерные воспоминания наводят на мысль, что общественная изоляция женщин преследовала иные цели, нежели физическое уничтожение.

В воспоминаниях зэчек часто описываются семхозы и совхозы, где можно было «отдохнуть» на более легких работах, с тюремными яслями и детскими садами, в которых получали примитивное обслуживание лагерные дети, с больницами и прочими заведениями, предназначенными хоть в какой-то степени поддержать физическое состояние женщин, быстрее мужчин «доходивших» в шахтах и на лесоповалах.

Особый интерес представляют описания женских политических бараков. Отделенные от бытовичек и уголовниц, женщины-политзаключенные создавали там зачатки социальных структур на социалистических началах. Спорные вопросы решались на общем собрании при подчинении меньшинства большинству, выборная власть (старосты) следила за соблюдением справедливости и равенства при распределении трудовой повинности и пропитания, находила пути компромисса с начальством. Обитательницы барака стремились поддерживать дух коллективизма и товарищеской поддержки, высоко ценились идейность, сознательность, политическая зрелость. Существовали неписаные кодексы до-

стоинства и женской чести, соблюдение которых в условиях мужского начальства было затруднено, несоблюдение же каралось коллективным презрением, бойкотом, остракизмом. Нормы демократического централизма и социалистического общежития помогали переносить моральные и физические тяготы заключения.

Ничего подобного мы не прочтем в воспоминаниях мужчин. И прежде всего обращает на себя внимание различие между мужчинами и женщинами в отношении к лагерному труду. Мужчины вспоминают его как крайнюю форму насилия над личностью, изощренный способ изничтожения. Для женщин — и это мы находим у многих мемуаристок ГУЛАГа — непосильный бессмысленный каторжный труд в заключении был единственной отдушиной, единственной возможностью приобщения к миру духовных ценностей человека, к Богу. Одухотворение казни непосильным физическим трудом — вещь, немыслимая в мужской зоне.

Социология женского барака или социология женского сообщества в эвакуации, в тылу Великой Отечественной войны — тема, абсолютно неисследованная, возможно, замалчиваемая. Между тем следовало бы задуматься о том, что принципы сестринства и социалистическую утопию из лагерей и эвакуации женщины вывезли на материк свободной мирной жизни. Кроме расширения физических пределов зоны, это мало что изменило в их жизни по существу. Однако пройденная ими школа выживания, найденный на грани уничтожения способ сохранения физического существования — своего и детей — были усвоены вполне. Идеалы лагерной социалистической утопии, одухотворение каторжного труда, готовность пожертвовать всем ради выживания и отношение к воле начальства как к стихийной силе,— все это они привнесли в свою деятельность, заняв рабочие места на производстве и в подвальных этажах коридоров власти, откуда сталинский террор повыбивал занимавших их ранее мужчин.

Эта лагерная женская модель социального поведения и впредь определяла поведение советского человека, отвечала ожиданиям государства и была основой репрессивной государственной идеологии. Тоталитарная власть последовательно уничтожала различия между людьми, искореняя прежде всего самое первое, самое простое — различие рода, способность одной половины населения воспринимать себя «не такими», как другая половина. Стереотип андрогинности, воспитанный в сознании советских мужчин и женщин, безусловно, можно рассматривать как определенный фактор, на котором зиждется тоталитарная наука управления.

Освободив сознание советского человека от исторически закрепленной в нем дихотомии рода, режим избавил его и от исторической ответственности, от пресловутого «бремени истории», от вековых культурных ценностей, связанных с этой дихотомией. Вот чем обернулось в советской реальности вынашенное гуманистами-демократами и декретированное большевиками упразднение «лишней буквы» — твердого знака.

●

Итак, чисто «родовой» показатель — буква «ъ» на конце мужского имени — приобрел свойства политического лозунга для противоборствующих течений — от монархизма до анархизма. Его употребление систематически связывается с программами утверждения якобы утраченных мужских ценностей — будь то воспоминания о вряд ли когда существовавшей патриархальной Руси-матушке до воспевания не менее сомнительных успехов дореволюционной России на ниве рыночной экономики и прав личности.

При всей сбивчивости и непоследовательности идеологических течений в современной советской культуре лишь одна тенденция прослеживается ясно — это стремление к реконструкции патриархальных отношений рода, которое настойчиво заявляет о себе и в общественной жизни, и в дискурсе сексуальности.

Возвращение (или сублимация) истории протекает на фоне бурной эротизации. Визуальный ряд стал остро порнографичен. Кичевые фетиши «прежней» жизни — сусальные изображения Божьих храмов, встречающиеся на каждом шагу, не составляют контраста грубой порнографии, также заполнившей газетные киоски, где раньше «обнаженка» присутствовала лишь как «обнажившиеся противоречия буржуазной культуры». Сексуальность господствует в умах наряду с повальной манией «поиска корней».

Эпоха исторического материализма сменилась эпохой исторического мазохизма. Обретение утраченного чувства истории сопровождается экстатическим переживанием комплекса исторической вины. Характерно, однако, что решение вновь возникших проблем видится в старом доперестроечном методе — магической манипуляции буквой, именем. Так что пока социальная программа, заложенная большевистской реформой правописания, никак не может считаться отработанной.

Ольга Воронина

Женское предназначение: миф, идеология, практика

Культура и социум небезразличны к анатомии человека — с момента рождения отношение к новорожденному определяется принятыми в обществе правилами пола. Форма и даже цвет, игрушки и игры, которые мы предлагаем детям, поощрение одних черт характера и запрет на другие («Будь сильным и смелым, ты же мальчик», «будь послушной и скромной, ты же девочка»), приобщение к разным занятиям и обучение разным ремеслам и навыкам — все это имеет отчетливую мужскую и женскую окраску. В дихотомии понятий «мужское» и «женское» содержатся неявные ценностные ориентации и установки, сформировавшиеся таким образом, что все, определяемое как мужское или отождествляемое с ним, считается позитивным, значимым и доминирующим, а определяемое как женское — негативным или незначимым и второстепенным. Мужчина и «мужское» отождествляется с человеком и общечеловеческим, а женщина и «женское», определяемые через отличие от них («специфически женские особенности психики», «природа женщины» и т. д.— в эти словосочетания невозможно подставить вместо женщины мужчину), как бы вынесены за рамки общекультурного и общечеловеческого в своеобразное культурное зазеркалье. Женщины отсутствуют в записанной истории западной цивилизации, которая оказывается таким образом «мужской» цивилизацией.

Доминирование мужского над женским разворачивается не только в общесоциальном плане. Многие не связанные с полом феномены (природа, культура, чувственность и рациональность, божественное и земное, духовное и телесное и т. д.) через определенный культурно-символический ряд отождествляются с «мужским» и «женским» таким образом, что внутри этих пар понятий создается своеобразная иерархия.

Торжество патриархально-маскулинистских ценностей[1] привело к тому, что все, символизирующее «женское», промаркированное как «женское» (вроде эмоциональности или интуиции) оказывается третируемым в культуре. Но такая установка (не говоря уж о ее антигуманизме) обедняет, как убедительно показали феминистские критики, самое культуру. Ориентация на рациональное познание и отказ от его чувственно-интуитивных форм, характерные для патриархальной культуры, обедняют возможности постижения мира. Принятие бэконовской формулы знания как силы (а не древнего представления о знании как благе) в немалой степени способствовало формированию отношения к природе как к чему-то, что противостоит человеку и потому должно быть покоренным (именно здесь — корни многих современных экологических проблем, считают феминистки). Маскулинистские ценности — победа, достижение цели — они-то и привели в конечном счете к формированию специфической морали, в которой цель оправдывает средства, ориентация на человека оказывается менее значимой, чем ориентация на «дело».

Развитие феминистской культурологии на фундаменте феминистского движения привело к тому, что проблема преодоления маскулинистской идеологии и патриархатного характера культуры стала осознаваться на Западе как одна из глобальных проблем современности.

С одной стороны, очевидно, что формирование

[1] Под маскулинизмом в западной социальной науке принято понимать идеологию натурализации, оправдания и обоснования превосходства мужского пола над женским; под патриархатом — социальную организацию общества, основанную на доминировании мужчин и подчинении женщин практически во всех сферах жизни.

подлинно гуманистического и демократического общества невозможно без преодоления всех форм дискриминации женщины. Здесь нельзя ограничиваться только юридическими и социально-экономическими мероприятиями. Сегодня очевидно, что гораздо более серьезного внимания заслуживает дискриминация женщин в области культуры и сознания.

С другой стороны, преодоление патриархатно-маскулинистского характера самой культуры даст новый импульс развитию всего человеческого сообщества, его духовных и творческих потенций.

Если еще лет 25 назад борьба против маскулинизма и патриархата разворачивалась или в рамках феминистского движения, или благодаря усилиям гуманистически настроенных интеллектуалов, то сегодня она ведется уже в рамках всего мирового сообщества. Так, например, в Конвенции о ликвидации всех форм дискриминации в отношении женщин, принятой ООН в 1979 году и ратифицированной СССР в 1981 году, в частности, говорится о том, что государства-участники принимают все меры, чтобы «изменить социальные и культурные модели поведения мужчин и женщин с целью искоренения предрассудков и упразднения обычаев и всей прочей практики, которые основаны на идее неполноценности или превосходства одного из полов или стереотипности роли мужчин и женщин»[2].

Во исполнение этой Конвенции ЮНЕСКО развернуло множество научно-исследовательских программ по изучению и искоренению дискриминации женщин и маскулинизму в культуре, образовании, воспитании, в системе ценностных ориентаций, проповедуемых масс-медиа, считая дискриминацию женщин в области общественного сознания одним из важнейших средств продуцирования и воспроизводства традиционных патриархатных стереотипов, самой идеологии сексизма (то есть дискриминации по признаку пола; от англ. sex — пол).

В изданной ЮНЕСКО книге А. Мишель «Долой стереотипы!» сексизм определяется как «позиция или действие, которые принижают, исключают, недооценивают и стереотипизируют людей по признаку пола»[3].

Явный сексизм практически изжит на Западе, поскольку сам факт дискриминации женщин является компрометирующим в общественном сознании, а очевидность сексизма в выражениях типа «исконное женское предназначение», «природа женщины», «женская специфика» и так далее говорит сама за себя. Иное дело скрытый сексизм, чаще всего выражающийся в привычных словах и выражениях: например, традиционное для многих языков обозначение человека тем же словом, что и мужчины, «мужские» окончания многих профессий и занятий, что способствует репродуцированию и закреплению стереотипного представления о «неженственности» этих занятий. В англоязычных странах издается масса пособий и общего профиля, и специально для издателей, редакторов, журналистов, профсоюзных работников и так далее, в которых предлагаются новые несексистские обозначения тех или иных старых понятий. Особое внимание уделяется книгам для детей и школьным учебникам, из которых безжалостно удаляются выражения типа «мама мыла раму, а папа работал», картинки, на которых женщины и девочки только и всегда занимаются домашним хозяйством, а мужчины и мальчики строят корабли и изучают звездное небо.

К формам скрытого сексизма в книгах, журналах и газетах относится и определение какого-либо недостатка человеческого характера как «чисто» женского или, наоборот, достоинства — как только характерного для мужчин; и большая репрезентированность на страницах мужчин и мужских образов (что создает у читателя впечатление, что достойными внимания бывают только мужчины), а также стереотипное изображение мужчин как творцов и мыслителей, женщин же — как исполнителей и многое-многое другое, о чем читатель сам догадается, поняв, что такое «сексизм».

Что касается нашей страны, то и в этом вопросе, как и во многих других, налицо огромный разрыв между декларируемыми принципами и реальной политикой государства. Несмотря на то, что равенство прав женщин и мужчин во всех сферах жизни провозглашено в многочисленных законах[4], вопреки тому, что женщины давно являются активными работницами в общественной сфере производства, составляя в 1988 году 51 процент среди рабочих и служащих, 45 процентов среди колхозников, маскулинистская идеология фактически поддерживается государством. Это проявляется в дискриминации женщин в оплате труда и профессиональном продвижении, в профессиональной сегрегации, в дискриминации женщин при приеме в престижные учебные заведения, в том, что женщины практически не допускаются на уровень принятия важных политических и государственных решений.

И сегодня на волне перестройки отдельные попытки преодолеть маскулинистскую идеологию и патриархатность социальной организации общества не только никоим образом не вписаны в общедемократические и гуманистические преобразования. Больше того, унижение женщины и женского в культуре нарастает. На фоне того, что государственная политика вроде бы имеет тенденцию развиваться в сторону протекционизма по отношению к женщинам.

После крушения мифа о женском благополучии одной из важнейших задач многим представляется развитие системы различных «женских льгот», облегчающих жизнь (вплоть до идеи «вернуть женщину в семью»). Эта позиция — одновременно и отражение глубоко укорененного в сознании убеждения, что женщина все-таки не вполне полноценный человек, нуждающийся вслед-

[2] «Вестник МИД СССР», 1989, № 16(50), с. 36.

[3] Мишель А. Долой стереотипы! — ЮНЕСКО, Париж, 1986, с. 15.

[4] Имеются в виду прежде всего Конституция СССР, Конституция РСФСР, Кодекс законов о браке и семье, Конвенция ООН о преодолении всех форм дискриминации женщин, ратифицированная Верховным Советом СССР.

ствие этого в опеке, и фундамент дальнейшего укоренения этого предрассудка в культуре. Гнусность подобной концепции усугубляется еще и тем, что сегодня, предоставляя женщинам, работающим на вредных производствах «льготы» (а фактически жалкую компенсацию), государство одновременно и избавляется от необходимости в принципе ликвидировать такие рабочие места и присваивает себе некую патерналистскую роль.

В области общественного сознания положение не менее удручающее. На мой взгляд, здесь, как, пожалуй, ни в какой иной сфере, очевидна зашоренность и скудость нашего сознания. Когда лет пять назад внезапно разрешили гласность и все бросились проговаривать то, о чем молчали десятилетиями, казалось, вот-вот наступит очищение, откроется Истина и мы начнем говорить свободно и осмысленно. Увы... В интересующем нас сюжете отказ от мифа об эмансипации женщин при социализме привел отнюдь не к пониманию и общественному признанию факта дискриминации женщин, а к возврату патриархатной идеологии, к нападкам на само понятие эмансипации.

Здесь совпадают мнения Президента, который в свое время призвал «в полной мере вернуть женщине ее истинно женское предназначение»[5], и многих писателей. Так, В. Распутин напоминает женщине, что «окормление семьи, оприятие мужа, воспитание детей, добрососедствование — вот круг ее забот»[6]. Поэтесса Л. Васильева предлагает заняться воспитанием «женской, а не бесполой души» с помощью более широкого развития на страницах печати разделов «Домоводство», «Как быть красивой». «Кухня и кухонные проблемы» и так далее[7].

Вообще отождествление женщины с кухней носит буквально тотальный характер. В статье, адресованной в качестве методического пособия учителям, автор подчеркивает, что эмансипацию нельзя понимать «как свободу от всего, что делает женщину женщиной, в частности, от забот о рубашке для мужа, об ужине для него»[8]. (Согласно этой «логике» следует, видимо, признать не женщинами тех из них, кто по тем или иным причинам не отягощен заботами о рубашке для мужа,— всем вдовам, незамужним, разведенным или просто стирающим в прачечной?!) Газета «Правда» в маленьком репортаже «Посвящение в профессию» сообщает, что в конкурсах на лучшую медсестру и лучшего врача оценивалось не только профессиональное мастерство, но и... кулинарные способности участниц. «Да это и понятно,— пишет газета,— ведь большинство медицинских работников — женщины»[9]. Вы можете себе вообразить, что в аналогичном конкурсе мужчин они тестируются на удачливость в охоте или иные «мужские» достоинства?! Вот вам образчик скрытого сексизма, механизм социального контроля патриархатного общества над женщинами, которые никогда не должны забывать, что значит быть «настоящей» женщиной.

Любой читатель или читательница без труда вспомнит массу публикаций на тему «вернуть женщину в семью» — например, книги или статьи В. Белова, В. Крупина, О. Чиладзе, К. Раша и многих других реаниматоров идеологии женского предназначения.

Парадоксальность и двусмысленность ситуации заключается не только в том, что возвращать женщин в семью собираются практически без учета нашего мнения (никто ведь всерьез им не интересуется), но и в том, что сегодня миф о женском предназначении фактически выступает оправданием и одновременно средством усиления дискриминации женщин как в семье, так и в производственной сфере. Ренессанс патриархатной идеологии «семья — дело женское» оказывается для властей просто палочкой-выручалочкой (поэтому не случайна активная пропаганда этих взглядов в СМК). С ее помощью ответственность за многочисленные и многолетние упущения в социальной политике относительно семьи ловко перекладывается на плечи «эмансипированной женщины», слишком увлекшейся работой и забывшей о своем природном предназначении. «Ищите женщину — в каждой в отдельности и во всех бедах вместе»,— призывает В. Распутин. Вполне допустимо попенять женщинам, что для них «отдать ребенка в садик не считается зазорным» и что у них «сердце не разрывается от горя, когда они ведут туда детей вместо того, чтобы перестать тешить свое тщеславие работой и остаться с ними дома»[10].

Призывая «вернуть женщин к домашнему очагу», инстанции власти вряд ли собираются действительно создать реальные условия для сносного материального существования тех женщин, которые этого хотят. В стране, отсталая экономика которой буквально держится на массовом дешевом ручном труде женщин на полях, заводах, железных дорогах, складах, в магазинах и больницах, возвращение женщин в семью будет означать крах этой экономики. Но стереотип женского семейного предназначения позволяет держать женщин на работе на второстепенных и вспомогательных ролях, на непрестижных и малооплачиваемых должностях. Сегодня, в условиях ожесточения экономических отношений, этот же стереотип позволяет, как показывает статистика, увольнять именно женщин с высокооплачиваемых мест, проводя за их счет сокращения штатов.

Идеология женского предназначения рождает и еще один стереотип массового сознания — ориентация женщины на профессиональную деятельность и «карьеру» оценивается многими как неженственная и антисемейная. Для женщины допустимо быть секретаршей, продавцом, воспитательницей, но не ученым или политиком. Так, например, профессиональный психолог утверждает,

[5] Горбачев М. С. Перестройка и новое политическое мышление для нашей страны и для всего мира. М., 1987, с. 117.

[6] Распутин В. Cherche la femme.— «Наш современник», 1990, № 3, с. 169.

[7] Васильева Л. Живая женская душа.— «Правда», 1987, 4 марта, с. 3.

[8] Коваленко Л. Высокое и прекрасное предназначение женщины.— «Воспитание школьников», 1986, № 1, с. 66—68.

[9] Посвящение в профессию.— «Правда», 1989, 21 ноября.

[10] Раш К. Всех царств дороже.— «Правда», 1989, 22 февраля.

что развитие у девочек «ориентации на профессиональную деятельность» (то есть даже не на карьеру, а просто на работу) и «независимость суждений» — это «привитие мужских особенностей характера» и «значительное отклонение от обычного развития»[11]. Газета «Правда» пишет: «...женщине хочется быть человеком среди людей, активным членом общества. Естественное желание? Да, если при этом в ней не погашено стремление быть женой и матерью»[12]. Таким образом получение женщиной звания человека ставится здесь в прямую зависимость от ее готовности следовать своему «природному предназначению». И далее в той же статье: «Принято хвалить женщину за то, что она идет по работе впереди мужчин... Это противоестественно!» В. Распутин настаивает на формулировке глобального характера: «Эмансипация — это перерождение слабого пола, нравственная мутация».

Упорное противопоставление семьи и женской самостоятельности в массовом сознании делает совершенно явным тщательно скрываемый факт, что на самом-то деле патриархатная семья действительно противоречит женской свободе, личностной самореализации. Семейные нормы и общественное мнение часто вынуждают женщину жертвовать собой ради «благополучия» семьи и мужчины в ней. Но такое благополучие, покупаемое ценой унижения личности женщины, эксплуатации ее физических и духовных сил,— мнимое. Потому что главное в современной семье — это все-таки не котлеты и выстиранные рубашки, а мир отношений, эмоций, глубоких человеческих связей.

Глубоко укорененная сексистская тенденция, характерная для масс-медиа,— это представление о женщине как о существе заведомо неполноценном, второсортном, по-человечески дефектном. Происходит это либо через отрицательную оценку традиционно приписываемых женщине качеств, например эмоциональности, либо через приписывание женщинам негативных характеристик и отрицание позитивных.

Поэт Ю. Кузнецов в «Литературной газете» прямо заявил: «Женщины — исполнители, а не творцы. Женщины не создали ни одного великого произведения. ...Никакого общечеловеческого или по крайней мере национального мотива в их стихах не прозвучало»[13] и снабдил этот тезис надерганными там и сям цитатами из «мужской» и «женской» поэзии.

Часто в массовой культуре используется тактика отодвигания женщин на второй план: когда ведущие или авторы — мужчины, а женщины их обслуживают как телефонистки-машинистки и заодно уж и «украшают» собой передачу — вспомните КВН или даже сверхпрогрессивный «Взгляд». Практически в любой газете, журнале или передаче, кроме «женских», подавляющая часть информации, фотоснимков, статей, имен, сюжетов — о мужчинах. О женщинах вспоминают 8 марта или преподносят информацию о женщине-ученом или политике так, как будто речь идет о снежном человеке.

В 1988 году я проанализировала свыше пятидесяти газетных публикаций, посвященных только имиджу женщины: в подавляющем большинстве случаев женщины рисовались крайне отрицательно — только как проститутки, наркоманки, алкоголички, «кукушки».

За пять лет гласности в масс-медиа сформировалась порнографическая практика отождествления женщины только с полом, телом, сексуальными функциями. Изображения голой женской натуры фактически являются сейчас единственной моделью презентации женщин в массовой культуре. На ТВ женские лица, судьбы и характеры появляются гораздо реже, чем тела; в газетах, в том числе новых и независимых, женщина как отдельный сюжет опять-таки появляется чаще всего в виде фотоснимка «ню».

Особую роль в распространении этого вида порнографии играют так называемые «конкурсы красоты», создающие вокруг женщин атмосферу грязи, унижения, сексуализации. Какое отношение к красоте имеет процедура, когда «пикантно раздетые» женщины обмеряются, сравниваются по размеру груди, щиколоток, а иногда и наличия девственности мужчинами, «красиво одетыми» по этому случаю во фраки?! Вся грязь этой процедуры заключается в том, что женское тело выступает объектом измерений; что мужчинами-судьями устанавливается стандарт на женскую красоту, и женщины, ему не соответствующие, выбраковываются из «круга избранных»; что женщины приучаются смотреть на себя сквозь призму мужского желания и привыкают ему потакать и угождать, отказываясь от своей индивидуальности даже на уровне тела (идет своеобразный тренинг женских тел — быть ли им худыми или «полненькими», «невинными» блондинками или брюнетками-вамп).

Презрение к женщинам, пренебрежение ими и даже унижение и одновременно вменение им чувства вины практически за все, что они делают, и за все, что с ними и вокруг них происходит,— ситуация, постоянно воспроизводимая в массовом сознании и откровенно поддерживаемая и транслируемая отечественными средствами массовой коммуникации. Нельзя не видеть аморальную, асоциальную, деструктивную направленность этих тенденций.

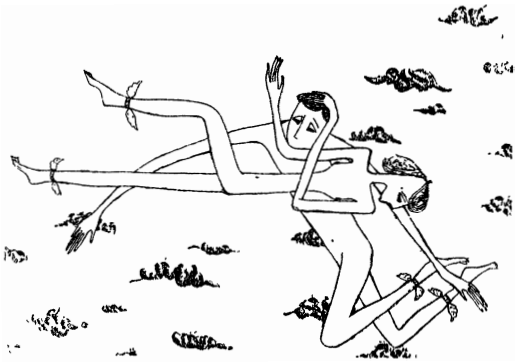
Подлинная гуманизация общества предполагает преодоление веками господствовавшего над женщинами проклятья, эмансипацию всего общества, всей культуры от сексизма и маскулинистской идеологии. Фактически это будет двусторонняя эмансипация — ведь и мужчины, и все общество в конечном счете больше проигрывают, чем выигрывают от подавления личности и творческих способностей женщин.

---

[11] «Социологические исследования», 1987, № 4, с. 83.

[12] Васильева Л. Еще раз о женской душе.— «Правда», 1987, 17 октября.

[13] Кузнецов Ю. Под женским знаком.— «Литературная газета», 1987, 11 ноября.



Ольга Липовская

Женщина как объект потребления

Тело женщины природою создано специально для наслаждения мужчины.

Ж.-Ж. Руссо. «Эмиль»

Теперь мы с гордостью можем заявить, что нет страны за пределами Советской России, где женщины добились бы такого равноправия, как у нас.

В. Ульянов (Ленин), 1918

«Я ль на свете всех милее, всех румяней и белее?» — так, видно, думают красавицы, всходящие на высокие помосты конкурсов красоты, чаровницы, раскрашенные под матрешку, на длинных каблуках в захватывающих дух и бередящих воображение купальниках. Какая сила влечет прелестниц на этот аукцион, где стати их, как у породистых лошадок, обсуждают любопытные зрители и строгое жюри из взыскательных мэтров и компетентных комсомольцев?

Конкурсы красоты стали реальностью современной советской жизни вместе с видеоклипами, эротикой на экранах, продовольственными карточками и модными словами типа «спонсор», «менеджер» и «рэкет». Открыв окно в Европу и даже дальше, за океан, мы не блистаем опытом и мастерством в вопросах бизнеса, но тем не менее охотно и бездумно перенимаем массовую культуру Запада.

Увы, культуре нашего общества присущи совсем другие черты. Ригидные общественные структуры, жесткая догматическая мораль, десятилетиями поддерживаемая идеологическим диктатом, вовсе не способствуют той фривольности и раскованности, какими отличаются западные общества. Откуда у нас возьмется опыт в бизнесе резвлечений, если 70 лет мы учились только «самоотверженному труду в борьбе за светлое будущее»? Словом, даже если и согласиться с существованием конкурсов красоты в принципе, думается, что они были уместны и ко времени там и тогда, где и когда для этого созданы все предпосылки. То есть в свободном сытом и здоровом обществе.

Впрочем, все вышесказанное уже не ново. На эту тему высказывались и журналисты, и участники конкурсов, и публицисты, и зрители. Задача же этой статьи — попытаться объяснить, почему такое красочное увлекательное шоу вызывает весьма противоречивое отношение не только у нас, но и на Западе, почему протестовали и протестуют против него по сей день многие феминистки.

Основным аргументом западных феминисток против конкурсов красоты является утверждение, что они поддерживают и закрепляют в массовом сознании общества стереотип маскулинистской, патриархатной культуры — стереотип отношения к женщине как к объекту. На наш взгляд, аргумент этот имеет под собой очень серьезные основания.

Дело в том, что современное устройство цивилизованного мира патриархатно — то есть отношения в обществе регламентируются и определяются в основном по законам мужской культуры. Так сложилось давно (как и почему, можно прочесть, например, у Энгельса в его работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» и принять как вариант объяснения), и остается верным по сей день для большей части земного шара. Такой «статус кво» поддерживается и сохраняется посредством целого ряда мифов, традиций, социальных установок.

Одним из стойких мифов традиционной мужской культуры, например, является деление мужчин и женщин на противопоставляемые друг другу категории рационального и эмоционального. То есть без всякого учета индивидуальных различий, меняющихся социальных ролей и многих других факторов мужчина заведомо считается мыслителем, а женщина, соответственно — чувствителем. При этом, естественно, интеллект априорно ставится выше чувства, считается несомненно большей ценностью, по крайней мере, в нашу постиндустриальную эпоху. Не вдаваясь в рассуждения о возможной сомнительности такого приоритета (да и вообще альтернативного, а не дуалистического подхода к этому вопросу), мы таким образом приходим к выводу, что обладатель разума — мужчина, фигура первостепенной значимости, а женщина, следовательно, второстепенна. Помимо того, что это заведомо свидетельствует о дискриминации женщин, само противопоставление разума и чувства, отнесение чувства на второй план создает и уже создало массу проблем для

Ольга Липовская — создатель и редактор независимого феминистского журнала «Женское чтение». Журнал издается в Ленинграде, тиражируется ротапринтным способом. Помимо статьи О. Липовская предоставила для публикации в этом номере несколько своих переводов с английского.

всей современной человеческой цивилизации. В нашей стране это наиболее ощутимо в силу дикого падения нравственных норм, в силу отсутствия того, что газеты называют «человеческим фактором», во многих областях советской жизни. Особенно суров этот самый фактор к нашим бедным женщинам.

Проиллюстрировать традиционное отношение к женщине можно, например, с помощью русских поговорок типа «Курица не птица, баба — не человек», «Волос долгий, ум короткий» и тому подобное. Одним словом, как сказала в свое время известная писательница-феминистка из США, «природа сделала женщину отличной от мужчины, общество сделало ее отличной от человека».

Это сложившаяся, но на Западе благодаря широкому феминистскому движению меняющаяся система отношений. В нашем же обществе восприятие «слабого пола» как людей «второго сорта» не только превалирует, но и воспринимается как норма и мало кого удивляет.

Весной 1989 года в Ереване народ выразил свое недоверие первому секретарю ЦК в очень своеобразной форме. Как пишет самиздатский журнал «Панорама», «Арутюняна называют в Ереване тетушкой и вешают на цековский забор мешочки с женским бельем». Пока читатель недоумевает, почему здесь приведен этот пример, я задам риторический вопрос: кого, собственно, унизила эта акция? Ведь в конце концов сам Арутюнян тетушкой (то есть «бабой») не стал, а женское белье, развешанное на заборе, объективно принадлежащее женщинам, запятнало позором всех его обладательниц — то есть женщин. Почему мужчина боится отождествления себя с женщиной? Да именно поэтому: женщина — второй сорт, и — что самое печальное — в большинстве случаев сама с этим согласна.

Из этого постулата вторичности женщины вытекает как следствие и отношение к ней как к объекту. То бишь являясь второстепенной по отношению к мужчине, она ему подчинена и прямо или косвенно воспринимается в некотором роде как его собственность.

Все мы знаем песню про Стеньку Разина и персидскую княжну. Как вы помните, забавляясь с ней, знаменитый разбойник вызвал сильное недовольство своих собратьев по разбою и даже был назван «бабой». Дабы обелить себя в глазах товарищей, наш герой, не долго думая, выбрасывает прекрасную персиянку за борт в «набежавшую волну».

Мы восхищаемся удалью разбойника, его верностью разбойничьему делу, понимаем даже возможные переживания и сожаления об утонувшей красавице. Но кто и когда ужаснулся ее участи? Впрочем, существуют законы жанра, и речь в песне не о княжне, но то-то и важно, что песня сама по себе отражает реальность нашего бытия, и в одном ряду с ней стоит фольклор, сказки и пословицы, снова и снова утверждающие некую «опредмеченность», не совсем человеческую сущность женщины, ее как бы неодушевленность.

Ну, а поскольку женщина — это предмет, которым обладаешь или хочешь обладать, то обладатель вправе требовать, чтобы объект этот был привлекателен, чтобы он нравился. В этом смысле

конкурс красоты мало чем отличается от ритуала покупки автомобиля, лошади, собаки или кошки, разве что тем, что здесь женщину не обязательно покупают, а платят только за погляд.

Таким образом, в советском обществе отношение к женщине не менялось, несмотря на заявленное большевиками освобождение женщины в результате социалистической революции. Конкурс же красоты доказывает это и лишь пытается подсластить пилюлю, то есть показать замученной и заезженной советской бабе, что она не просто предмет, но может, а в сущности, должна быть красивым предметом.

Конечно же, постановка вопроса таким образом достаточно радикальна. В более свободном обществе (хотя и не свободном от стереотипов и предрассудков), где всегда найдутся охотники заплатить за развлечение, найдутся и желающие его предложить. Это личное дело каждого, ведь существуют же еще и культуристы, гордо играющие мускулами публике напоказ. Я не против конкурсов красоток и красавцев как таковых,— я пытаюсь показать и доказать, что результатом объектного отношения к женщине (как и к человеку вообще) могут стать самые неприятные последствия как для советских женщин, так и для общества в целом.

Не следует, однако, считать, что только женщина в нашей стране подвергается «объективации». В последнее время довольно часто можно услышать сетования на то, что мужчины-де «феминизируются», причем и средства массовой информации и писатели-деревенщики все, как один, ругают за это женщин. В чем же дело, отчего это так расслабился и «обабился» советский «мужик»?

Думается, что отчасти это объясняется тем, что в нашей стране отношение к личности, к индивидууму вообще не отличается уважением, ведь акцент в советской системе общественных отношений всегда делался на коллектив, общество, государство, каковых и следовало чтить в первую очередь.

Кроме того, современная советская женщина, став все-таки достаточно самостоятельной и независимой, переносит такое «объектное» отношение на мужчину, а также на своего сына (потому что девочкам, как правило, в процессе воспитания внушается чувство ответственности, самоотдача, умение добиться своего, навык трудиться и не бояться трудностей). Мальчики же, еще с послевоенных времен, по причине дефицита (а также в силу патриархальных культурных традиций), становились для часто безмужних, одиноких женщин предметом (объектом) обожания, преклонения, привязанности. Их лелеяли и обслуживали, не отказывая ни в чем,— и результатом стало возникновение целого племени слабых, эгоистичных, потребительски ориентированных отроков, юношей, мужчин и «мужиков». Их-то и обслуживает (во всех смыслах), а часто и обеспечивает современная советская «баба». (Не следует ли из вышесказанного сделать вывод, что объектные отношения в принципе нехороши?)

Согласитесь, что требовать в таких условиях от женщины, чтобы она снова стала трепетной барышней, изнеженной дамочкой или одалиской для советского султана в однокомнатном гареме, не только смешно и неуместно, но и поздно. Поздно, потому что давно изменились и соотношение между полами в современном мире, и условия, быта, и нормы поведения, и состав современной семьи уже не тот, что превалировал в патриархальную эпоху.

Сравнивая положение советской и западной женщины, приходится признать, что мы определенно не в выигрышной позиции. Параллельно с рекламой, выставляющей напоказ женское тело — причем рекламироваться могут и автомобили, и стиральные порошки,— параллельно с конкурсами красоты и порнографической продукцией в современном западном обществе присутствует и широкая кампания неприятия этих явлений, и для любого разумного человека существует выбор: как воспринимать женщину, как относиться к ней. Последние двадцать лет феминистки в Европе и США ведут активную пропаганду своих идей: существуют и женская литература, и исследования в области социальной психологии, и многое другое, что помогает по крайней мере тем, кто желает прислушаться к голосу женской культуры. У нас же в отсутствии феминистской мысли и культуры, в отсутствии такого общественного движения, альтернативы нет. Мы и наши женщины в том числе не задумываемся на эту тему.

Наиболее простым доказательством наплевательского отношения к женщине у нас могут служить тривиальные примеры отсутствия контрацепции, а следовательно, и варварское надругательство над ее организмом посредством многочисленных абортов. Массовое преобладание женщин в сфере тяжелого, низкооплачиваемого труда. Причем, заметьте, не мужчины должны его делать, а машины. Здесь речь идет о том, что нет нужды у государства изобретать машины, если есть возможность использовать рабский женский труд. Издевательски низкое материальное обеспечение многодетных семей и матерей-одиночек тоже хороший пример.

Причем наряду с этим в средствах массовой информации идет бойкая кампания поношения проституток и «матерей-кукушек», оставляющих своих детей в роддомах. При обсуждении этих проблем гнев общества направляется преимущественно против женщин, отсутствует попытка разобраться в социальных, экономических предпосылках. Мало кто, например, обращает внимание на потребителя и эксплуататора проститутки, на отцов брошенных детей. Происходит это опять же от стереотипного, патриархального взгляда на роли мужчины и женщины в современном обществе.

Последствия не замедлят сказаться. История знает немало примеров, когда низкий уровень жизни, распад экономики, инфляция порождали в стране волну безработицы. Первыми кандидатами на увольнение традиционно становятся женщины. У нас этот процесс уже начался, и мы не будем исключением, а Комитет советских женщин, очередная вспомогательная бюрократическая структура при аппарате, неспособен будет защитить наши интересы. При столь активной кампании, проводимой средствами массовой информации, поддерживающей имидж женщины-объекта, для многих юных девушек самопродажа станет одним из способов самореализации.

Не секрет, что в странах третьего мира (а мы таковой и являемся) проституция — весьма распространенный промысел: Малая Азия — огромный рынок недорогой и разнообразной любви для богатого западного туриста, послевоенный Вьетнам, говорят, был наводнен борделями на все вкусы. Примерно то же можно предположить и у нас в самом недалеком будущем. Странно даже, что бойкие комсомольцы, всегда держащие нос по ветру конъюнктуры, не открыли еще кооперативных веселых домов при НТТМах. Впрочем, они уже и так в прибыли от эксплуатации женского тела — большая часть конкурсов красоты организована либо комсомольцами, либо средней руки киношниками (исключительно мужского пола).

Уровень сексуального образования и воспитания у нас оставляет желать лучшего. Нравственные нормы (как и все остальные нормы бытия вообще) сильно занижены. Отношение к женщине не просто объектное — оно порой не человеческое вообще, учитывая незначимость личности в нашей системе.

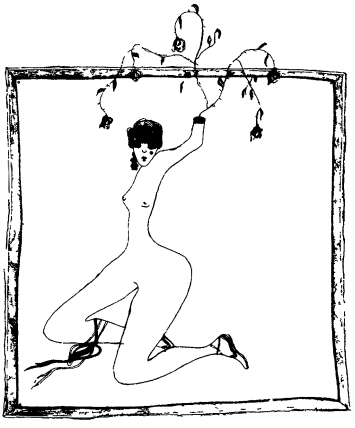
Увеличение инфляции, дефицита, дальнейший развал догнивающих структур неизбежно влечет за собой нарастание преступности. Причем в нашем озлобленном, уставшем от психологического напряжения обществе это будет рост насильственных преступлений. Не зная даже статистики (она, как правило,— секрет), можно с уверенностью предположить рост количества изнасилований. Плюс к тому, конечно, немало будет и примитивных бытовых убийств, происходящих от алкоголизма и коммунальной тоски, и поскольку женщины

все-таки обычно слабее физически, их будут убивать чаще.

Начнут издавать в России журналы для мужчин — и юные пэтэушницы, не читавшие Пушкина и Достоевского, пойдут на улицы практиковать увиденное в журналах. А журналы эти тем и знамениты, что расчленяют женские изображения на детали, сексуальные атрибуты, объекты потребления. (Наш доморощенный журнал «Он» в этом смысле мало чем отличается от «ихнего» «Плейбоя».— *Ред.*) Учитывая превалирующую в стране ригидную закомплексованную мораль жертв изнасилований, особенно проститутки как жертвы всякого рода насилия не будут вызывать сочувствия — и это еще одна сторона объектного отношения. Не случайно большая часть публикаций на тему проституции и изнасилования в современной журналистике делает постоянно легкий акцент на вину самой жертвы, есть даже термин такой — «виктимология», который применительно к жертвам изнасилования у нас используется в смысле «сама напросилась».

И в заключение. В Ленинграде в 1989 году проходил очередной аукцион красавиц, названный «Мисс Очарование», на котором, как и положено, вручались всем без исключения финалисткам (чтоб не обидно было) хрустальные вазы слоновых размеров, а победительницам — коротковатые шубейки (по деньгам, которые могли позволить себе спонсоры типа фабрики «Большевичка»). И бог с ним, что бедные красавицы вынуждены были рекламировать непритязательный товар этой самой «Большевички», всякие там купальники, деловые костюмы и костюмы для занятий спортом (теннисом, гольфом?). И даже не в том дело, что перемежались неуклюжие выходы претенденток дешевыми эстрадными номерами весьма залежалого толка — все это грубые реалии нашей жалкой жизни. Страшно мне стало, когда в финале бодрый ведущий «выкатил» на сцену группу малышек лет по шести-восьми, объявив бравурным тоном хозяина гарема: «А теперь победительниц поприветствуют участницы конкурса «Мисс двухтысячного года!». И на сцене концертного зала «Октябрьский» заплясали невинные крошки, хорошенькие девчушки — маленькие и пока неупотребимые объекты потребления.

Ленинград



С. Айвазова

Истоки феминизма

Феминизм сложился в русле освободительных идей эпохи Просвещения и во весь голос заявил о себе в ходе великих буржуазных революций. Дело в том, что их идеологи имели неосторожность объявить о суверенности каждой личности, о равенстве всех перед законом. Однако законодатели не спешили включить в эту категорию «всех». В число исключенных попали прежде всего умалишенные (что естественно) и женщины.

Двести лет назад это выглядело вполне естественным. Общественные нормы того времени, укорененные в тысячелетиях патриархата, предполагали, что только мужчина является «человеком» — полноценным представителем человеческого рода, женщина же рассматривалась как его приложение, жена — и ничего сверх того. Мужчина нес на себе бремя социальных обязанностей, властвовал в семье и в обществе, женщина покорно подчинялась ему и выполняла святой долг по продолжению рода. Крупнейшая представительница современного феминизма, французская писательница и философ Симона де Бовуар в своей классической работе «Второй пол», раскрывая существо такого «сексуального» разделения труда, писала, что именно мужская деятельность сформировала понятие человеческого существования как ценности, которая подняла эту деятельность над темными природными силами жизни. Эта деятельность покорила вместе с природой и женщину. В возникавшей таким образом системе бытия женщине была отведена функция «второй половины», «другого «я» покорившего ее мужчины. Поэтому мужчина в обыденном сознании предстает как творец истории, женщина же только как объект его власти. Претензии любого мужчины на автономность и суверенность правомочны — он субъект бытия. «Объектность» женского существования на корню исключала возникновение такого рода претензий со стороны женщины.

И все же они возникли. Возникли в ходе обсуждения основного документа Великой французской революции — «Декларации прав человека и гражданина». В справедливости «сексуального» разделения труда усомнились тогда не только женщины,

но и мужчины — самые последовательные приверженцы демократии. Один из них, выступая в Конвенте, заявил, например: «...Либо нация состоит из мужчин и женщин, либо различие по признаку пола оказывается более веским основанием для рабства, чем различие по цвету кожи».

В пылу полемики мало кому известная писательница Олимпия де Гуж в противовес «Декларации прав человека и гражданина» выдвинула свою «Декларацию прав женщины и гражданки». В ней она решительно и безоговорочно утверждала, что женщина, «femme», тоже человек, и потому она имеет все основания требовать той же полноты гражданских прав и свобод, которыми располагает мужчина. С тех пор Олимпию де Гуж и ее последовательниц называют «феминистками», а их движение, его лозунги и концепции — «феминизмом».

Этих лозунгов и концепций — великое множество. Но центральной идеей феминизма была и остается идея свободной, полноправной женской личности и ее самореализации. Эта идея проникла в плоть и кровь демократического общества, стала составной частью демократического сознания. А некоторые философы, даже такие разные, как немец Гегель и русский Бердяев, были вынуждены признать, что сексуальное разделение ролей — всего лишь преходящий момент истории, необходимый для становления субъекта. Пройдя через него, человек окончательно сформируется как полноценный индивид, он освободится, эмансипируется от жесткого каркаса патриархальных норм и традиций. Поэтому эмансипация — это процесс освобождения *всего* общества. Он предполагает перемены в сознании и поведении и женщин, и мужчин. Он устраняет патриархальное разделение ролей на «мужские» и «женские» и устанавливает новые равноправные отношения между полами.

Феминизм как движение за независимость женщин, за обретение ими своего собственного «я», за равные для них права в обществе предстает одной из форм общественной эмансипации, одной из вех на пути к полноценному индивиду.

Женский вариант эмансипации не легче мужского. С обозначением возможности выйти за рамки традиционной для женщины сферы «частной» жизни, она оказывается зажатой между своей природной субъективностью и навязанной ей в социальной истории ролью объекта. Этот конфликт по-своему решается как в сфере частной жизни, поставляя материал для романов Флобера, Толстого, драм Ибсена, так и в сфере жизни общественной. В последней то или иное его разрешение совпадает со становлением демократии, что подтверждает догадку чудаковатого мечтателя Шарля Фурье, поведавшего миру, исходя из своих впечатлений от Великой Французской революции: «расширение прав женщины есть общий принцип всякого социального прогресса». Именно эту фразу очень любили повторять наши пропагандисты, украшая ею, как фиговым листком, неприглядность «труда и быта» того существа, которое уже перестало чувствовать себя женщиной.

Двести лет, отделяющие мир от того героического времени, когда вышла в свет «Декларация прав женщины и гражданки», были для женщин годами медленного и постепенного расширения пространства их свободы, отвоевания социально-политических прав. За эти два века феминизм пережил спады и бурные подъемы, успел несколько раз расколоться, выделить особые потоки буржуазно-либерального и социалистического толка, преобразоваться в неофеминизм с его радикальным и гуманистическим направлениями.

Классический феминизм с его требованием гражданских прав и свобод для женщины ориентирован на мужской стандарт социального поведения (как на универсальный). Он предполагает, что новая, свободная женщина будет вести себя так же, как мужчина. Неофеминизм доказывает, что равноправие дает женщине основание не копировать мужчину, а свободно самовыражаться, жить в истории на свой манер, в качестве равного, но иного, особого субъекта. Эта установка легла в основу новейших концепций «смешанного», а не «сексуально разделенного» общества, «социального сознания полов», «ненасилия над женщиной» и т. д.

Опираясь на новую теоретическую базу, женщины на Западе оспаривают мужскую монополию на власть уже не декларативно, а конкретно и добиваются паритетного — пятидесятипроцентного представительства во всех институтах социальной власти. Они говорят о своем намерении изменить жизнь так, чтобы в ней возобладали ценности ненасилия, идеалы гуманизма. Их напор сегодня так велик, что социологи приходят к выводу о настоящей «женской революции» — революции, которая способна окончательно похоронить патриархат, утвердив совершенно новые отношения между мужчиной и женщиной — отношения, основанные на признании их различий и взаимодополняемости при равных социальных возможностях. Кто-то называет это «партнерством», кто-то «эгалитаризмом». Определение еще не найдено, но новая практика существует.

Ну, а что же происходит с феминизмом в России? Вплоть до Октября 1917 года женщина осваивалась здесь в новой для нее исторической роли даже легче, чем на Западе. Русское демократическое движение в отличие, скажем, от французского, сразу же поддержало феминизм, включило его идеи в состав общедемократических. Последовательными защитниками феминизма показали себя революционные демократы Н. Чернышевский, М. Михайлов, Н. Добролюбов. Западные феминистки и по сей день считают роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?», при всей его художественной слабости, образцом подхода к утверждению новых отношений между мужчиной и женщиной. Для них это идеал.

Наши демократы сто лет назад стремились жить в соответствии с ним. Под его прямым воздействием развивалась система женского образования — школы, гимназии, высшие женские курсы; происходило вовлечение женщин в демократическое, в ту пору народническое, движение (20 процентов женщин входило в группу «Земля и воля»). К началу XX века феминизм приобрел в России такой идейный вес, что на поднятые им вопросы были вынуждены откликнуться почти все крупные мыслители: Ф. Достоевский, Л. Толстой, А. Чехов, В. Соловьев, Н. Бердяев, В. Розанов... Большими тиражами выходили женские газеты и журналы — «Женский вестник», «Женское дело»... Активно за-

являли о себе «Русское женское взаимно-благотворительное общество», «Союз равноправных женщин», «Женская прогрессивная партия». Женщины пополняли ряды основных политических партий. Социал-демократки, эсерки, кадетки — типичное явление того времени.

Первые же декреты Советской власти предоставили женщине всю полноту формально-юридических прав и свобод, одновременно наложив запрет на деятельность независимых феминистских организаций. Ответственность за приобщение женщин к новой жизни власть взяла на себя и привлекла к «решению женского вопроса» свои лучшие кадры. В борьбе за эмансипацию общества А. Коллонтай, И. Арманд, Н. Крупская намечали совершить еще одну революцию — революцию быта[1]. В обществе шла оживленная дискуссия о новых отношениях между полами, о новом назначении женщины. К концу 20-х годов она оказалась резко свернутой. Широкие планы революции быта заменил многообещающий сталинский лозунг — «Мы освободим крестьянку трудоднями!».

И освободили.

Только от чего?

Женские трудовые бригады, стахановское движение, первые трактористки, героини-ткачихи, строительницы Комсомольска-на-Амуре... И все по разнарядке — в президиумах собраний и съездов. «В буднях великих строек» шла широко объявленная кампания по эмансипации, которую понимали как «женский вопрос», вопрос «труда и быта» советской женщины. В 1936 году сталинская Конституция торжественно объявила, что «женский вопрос решен» — выполнена задача огромной исторической важности и на деле обеспечено подлинное равноправие женщины. С тех пор это утверждение прочно вошло во все постановления, официальные речи, научные труды и школьные учебники. «Эмансипированная» столь нехитрым путем женщина не знала, куда ей деться от двойной нагрузки на работе и дома, от забот о хлебе насущном, от страха за брошенных дома детей — ведь садами и яслями даже к 1964 году было обеспечено только 12 процентов детей, а работало 90 процентов мам. Но это были уже «мелкие» детали частной жизни. Не потому ли сегодня наши женщины слышать не могут про «эмансипацию» и тем более «феминизм» и уверенно считают, что рвущиеся работать их подруги на Западе просто с жиру бесятся? Да и какой резон нашей женщине бороться против власти мужчины, если нет мужчины, а стало быть, нет и его власти?

В процессе решения «великой исторической задачи» создания новой личности мужчина как вид заметно захирел. Женщина тоже пережила мутацию. Словом, с человеческой популяцией, занимающей $^1/_6$ часть планеты Земля, что-то случилось. И первыми об этом открыто заявили феминистки нового, «советского» призыва.

Ю. Вознесенская, Т. Горичева, Н. Малаховская, Т. Мамонова, Е. Дорон, Л. Васильева, Н. Лазарева, А. Лаува, Л. Левитина, Н. Лукина, Т. Михайлова, К. Романова, А. Сарибан, С. Соколова, Г. Хамова (и другие, чьих имен я не нашла и прошу за это прощения) объединились в 1979 году в Ленинграде, чтобы бороться «против всеобщего бесправия и гермафродитства», «против рабства, стирающего разницу между мужчиной и женщиной», за распространение «альтернативной марксизму христианской культуры», за «религиозное возрождение России как братства на основе христианской любви». Определяя свои позиции, эта группа заявила о своем разрыве как с «левым» западным феминизмом, так и с русской, «поверхностной» и «рассудочно-убогой» революционно-демократической традицией. Она ориентировалась на духовные ценности православия, на образ Богородицы — силы вечно женственной, надмирной и милосердной. Именем Пресвятой Девы группа назвала свой клуб.

Итак, «Мария».

Резкий крен в православную ортодоксию, в принципе странный для леводемократического по сути своей феминизма, сложившегося в борьбе с освященной христианством патриархальной системой, конечно, не случаен. Он был инспирирован вульгарно-материалистическими подходами и приемами эмансипации, утвердившимися в официальной политике и культуре советского общества.

Свой первый журнальный сборник «Женщина и Россия» группа выпустила к середине 1979 года. Он вышел в самиздате и был немедленно арестован. На смену ему стал выходить — конечно же, тоже в самиздате — журнал «Мария». Солидный по объему, насыщенный фактической информацией, журнал представляет собой документальный срез мятежного и мятущегося женского самосознания, ищущего духовную опору в бездуховном пространстве. Поиск шел во всех возможных направлениях — от религиозно-теоретического до конкретно-житейского.

Общей для всего авторского коллектива была посылка о глубоком кризисе всей современной европейской цивилизации, нацеленной на «тупое воспроизводство материальных благ», «замешанной на крови человека и животных». С этой точки зрения, Запад и Восток в равной мере обречены на банкротство. Но ситуация в России самая тревожная: ее опыт отягощен поисками справедливости на неправедных путях за счет убиения миллионов людей, за счет отказа от Бога. Из этого тупика существует только один выход — внутреннее, духовное преображение, воскресение человека.

В предстоящей духовной революции женщине суждено сыграть главную роль, полагали ленинградские феминистки,— она призвана донести до мира и утвердить женские ценности — способность любить и жертвовать всем ради любви, во имя любви, жить сердцем, а не рассудком. В таком жертвенном самоутверждении видели молодые женщины путь к освобождению — личностному и общему.

Этот путь предполагает просвещение, поиск духовной истины, разоблачение официальной лжи о «труде и быте» советской женщины. Анализируя и описывая его реалии, журнал, единственный в стране, собирает и публикует огромный

[1] Лекция А. М. Коллонтай по этому вопросу публикуется в этом номере «Искусства кино».

фактический материал: статьи о разводах и абортах, о положении в детских домах и больницах, о женской бездомности, проституции, наркомании, алкоголизме, об инцесте — словом, обо всех проявлениях социального насилия над женщиной. Даже сегодня, когда мы переполнены негативной информацией о самих себе, журнал производит сильное впечатление. Может быть, своей полной свободой от какой бы то ни было мифологии.

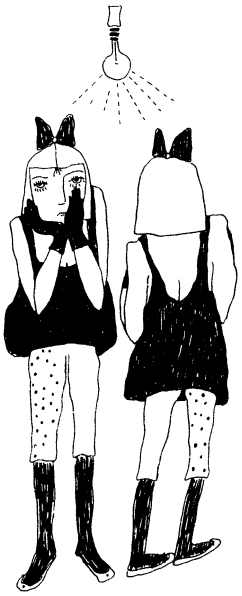
Журнал открыл для читателя и другую запрещенную тему — «женщины и правозащитное движение», предложив свой набор параметров, по которым можно изучать роль и место женщины в составе демократического движения. Авторы журнала были в числе тех немногих отчаянных, кто в самый разгар «застоя» открыто поддержал польское демократическое подполье и «Солидарность», резко осудил афганскую авантюру.

КГБ «сидел на хвосте» у феминисток и прилежно конфисковывал журнальные выпуски. На сегодняшний день лишь архивы КГБ располагают полным комплектом журнала «Женщина и Россия» — далеко не все материалы удалось вывезти на Запад.

Вскоре после выхода первого номера журнала «Мария» Ю. Вознесенская, Т. Горичева, Н. Малаховская, Т. Мамонова были высланы из страны. Это происходило в канун Олимпиады 1980 года и было известно всему миру. Кроме нас. Оставшиеся собирались продолжить издание. Несмотря на их усилия, к концу 1982 года журнал «Мария» прекратил свое существование. Как говорится, против лома нет приема...

По свидетельству Н. Малаховской, в самиздате появилось шесть номеров журнала, три из них были изданы за рубежом типографским способом. Они-то и дожили до перестройки. В спорах о них складывается самосознание другого, нынешнего поколения наших феминисток. Их очень мало, но они есть. И это один из самых верных показателей пусть медленной, подспудной, но неотвратимой демократизации нашего общества.

Ниже публикуется выступление лидера ленинградских феминисток Татьяны Горичевой на одной из дискуссий, где она излагает концепцию движения. Сейчас Т. Горичева живет в Париже, активно занимается богословием. Сборник ее эссе, вышедший во Франции, имеет крен в сторону христианской культурологии.



Татьяна Горичева

Ведьмы в космосе

...Мне хотелось бы остановиться на духовных предпосылках сегодняшнего русского феминизма и показать, что проблема освобождения женщины — это не только и не столько политическая, сколько духовно-онтологическая задача наших дней.

Женщиной не рождаются, женщиной становятся, что невероятно трудно в нашем обществе, ибо это общество не мужчин и женщин. Это общество гермафродитов.

Тотальное искоренение всего человеческого создало бесполого гомункула, оскопленного не только духовно, но и природно. Невротик и вечный эмбрион, он так и не дорастает до собственной зрелости, так и не обретает пол.

Чтобы обрести самосознание, нужно выйти из тупика инфантильности и безответственности, нужно открыть в себе человека, имеющего историю (т. е. возраст) и природу (т. е. пол). Осознав себя женщинами, став женщинами, мы сможем говорить о необходимой «норме» нашего бытия, о таком самоопределении, которое позволит свободно постигать Реальность и творить ее. Проблема освобождения женщины представляется мне наиважнейшей не только для самих

Печатается с небольшими сокращениями.

женщин, но и для всего нашего общества в целом. Постараюсь пояснить свою мысль.

В советском обществе парадоксально-зловещим образом осуществилась ленинская мечта: кухарка стала править государством.

Многие проблемы духовного и социально-экономического кризиса России можно объяснить именно этим фактором, этой «формой правления». Советское общество — это в некотором роде псевдоматриархальная антиутопия, ибо это не общество, а одна огромная кухня.

Симона де Бовуар заметила как-то, что бытие женщины в патриархальном обществе ограничивается кухней и будуаром. Отсюда — экзистенциальный паралич женщины, ее вечно пассивная, выжидающая позиция в жизни.

В советском обществе экзистенциальный паралич — удел не одних только женщин. Это нормальное состояние среднего советского человека, который обретает черты «женской» психологии, понимаемой в контексте тех патриархальных уродств, которые раздавили не только женщину, но и мужчину.

Итак, кухня.

На кухне, именно на ней формируется то магическое отношение к действительности, которое заменило в сознании советского человека все былые идолы и идеалы.

На кухне, у плиты, подчиняясь анонимным природным законам, прислушиваются к ветхим стихиям воды, огня, воздуха. Там привыкают к тоскливой цикличности природных процессов, там существование довременно́е, дохристианское.

Законы кухни стали законами нашего общества: экзистенциальный паралич сковал все проявления нашей жизни. Нет у нас, собственно, социально-общественной жизни, вместо социума — ветхость природных стихий, вместо закона — рок, вместо свободы — вера в случайность.

Мало кто верит в Бога, но зато почти все верят в судьбу. Отвергнув религию светлую и истинную, бессознательно и стихийно обратились к магии и «черным мессам». Вся жизнь советского человека заполнена ворожбой, темными страхами, гаданиями и предчувствиями. Потеряв активную позицию в жизни, он потерял ее смысл и ясность.

Уже не люди в этой стране правят людьми. В ней правит Некто и даже Нечто, анонимный рок, беспощадный и слепой, как природа.

И с этим роком возможен лишь один вид связи — магический.

Все общество превратилось в кухарок и «кухарей», все брошено в мясорубку патриархальных отношений, не ослабленных, а усиленных пресловутой «эмансипацией».

Освобождение женщины от тех черт «женской» психологии, которые насильно внушались ей веками,— пассивность, бессловесность, рабская зависимость от дома и семьи — в наших «феминизированных» условиях становится делом первой важности.

Но пойдем дальше. Остановимся на второй части ленинского высказывания: кухарка будет править.

Кухарка не просто бездействует, в своем

Журнал российского независимого женского религиозного клуба „Мария"

1

Ленинград — Франкфурт-на-Майне
1981

бездействии она все же правит. Из жертвы вырастает палач — метаморфоза легкая и понятная. Из магически-пассивного отношения к миру вырабатывается отношение демонически активное. На словах революция провозгласила равные права женщины и мужчины: женщины летят в космос, женщин с высшим образованием больше, чем мужчин. Но что это? Освобождение? Нет, только его иллюзия.

Женщины, выбившиеся в «кухарки правящие», еще больше обезображены и раздавлены, чем кухарки «обыкновенные». Да и в «правящие» у нас выбиваются чаще всего не те, кто умнее, талантливее, добрее, а, наоборот — те, кто усвоил себе единственное правило: «с волками жить, по-волчьи выть», кто окончательно одеревенел и забыл о своей человеческой природе. Государством управляют осатанелые кухарки, ведьмы и дьяволы, столь же оскопленные советским суперпатриархатом, как и их жертвы.

Единственная возможность проявить активность в обществе всеобщих табу и запретов — это навязать свою неумную, разрушительную и демоническую волю тем бессловесным жертвам, которые давно готовы ее принять. И из объекта стихий кухарка становится их субъектом: не покидая кухни, она уносится завоевывать и общество, и космос. Так появляется новый тип женщины — фемина совьетика,— которая смотрит на нас с обложки журнала «Советская женщина»: животно-самодовольное, грубое, с соломой вместо волос и стеклышками вместо глаз лицо женщины-судьи, женщины — административного работника, женщины-надзирательницы, жестокой и фанатичной, слепо исполняющей чужую волю и беззастенчиво попирающей тех, кто слабее.

Тип новой валькирии, но уже лишенной всех эстетических черт и какого-либо романтического ореола. В ее бешеной активности — все то же экзистенциальное бессилие, то же рабство.

Это пассивно и активно злое существование, существование в рабстве стихий и темных духов — исковеркало природу человека так, что человека нынче уже пора занести в «Красную книгу», ибо он обречен на полное вымирание.

Восстановим свою природу, восстановим свой пол! Только тогда мы можем выйти к «свободе», помышлять о сверхприродном и божественном.

Но эти процессы взаимосвязаны, так как природное можно восстановить, лишь обратившись к духовному, взыскуя образа Божия и подобия. Не выйдя за пределы «кухонного имманентизма», человек обречен на болезнь и невроз, на вечный гермафродизм и нерожденность. Только обращенность к трансцендентным истокам существования выводит человека к истории и к себе самому. Обретя Бога, он обретает свое достоинство, свою экзистенцию. Об этом хорошо знают женщины новой России. Дух дает возможность выйти из утробы и плена ветхих стихий. Мы выходим из инфантильного эгоизма, мы открываем, что существует Другой, существует ближний и Бог. Открывая Другого, мы впервые открываем себя в богатстве своего конечного бытия мужчиной и женщиной.

Мы — на краю. Как сохранить человеческое, как возродить личность, как открыть в женщине женское и де-феминизировать мужчину?

Несомненно, нужно бороться за политические и социальные права женщины, нужно требовать равноправия и равенства, но нельзя и забывать, что это равенство может обернуться равенством одинаково бесправных рабов, что никакая социальная революция не освободит женщину, если она одновременно не будет революцией духовной.

Все это вместе приводит к тому, что первым уроком, который мы извлекаем из жизни, становится правило: «если ты чего-то хочешь, то этого-то как раз и нельзя». Достичь желанного можно только случайно, никакие осознанные усилия привести к этому не могут. Часты такие ситуации, когда мне случайно оказывается доступным то, что нужно тебе, а мне ни к чему — и наоборот. Но мы не можем поменяться судьбой! Мы оставлены на произвол случая, мечемся в сетях разнородных случайностей — поэтому и процветает у нас вера в судьбу, рок.

Хочется вспомнить замечательные слова апостола Павла из 13-й главы его Послания к Коринфянам: «Любовь... не радуется неправде, а сорадуется истине...» По своей природе это чувство не может мириться с тою тьмой, в которую мы погружены, с необходимостью лгать изо дня в день, на каждом шагу, чтобы удержаться на поверхности, не лишиться работы, не попасть за решетку. Тем не менее жизнь требует от человека именно этого — и он вступает в конфликт с совестью, а значит, и с любовью. Духовное чувство не может расти на почве бездуховности — тут я должна сослаться на статью С. Соколовой «Слабый пол»[1] — мужчина как партнер при создании семьи чаще всего оказывается несостоятельным именно в силу своей духовной, гражданской и политической несостоятельности. Таким образом оправдывается формула: «где нет свободы, там нет и любви».

1979

[1] Статья С. Соколовой опубликована в одном из номеров журнала «Мария».— Ред.

Анри Вартанов

Бедная Валя, а также Таня, Анеля и, конечно, Бэлла

Кино и в особенности ТВ являются не только зеркалом положения наших женщин в обществе, но и в определенном смысле увеличительным стеклом. Если бы мне довелось писать научный трактат на тему «Женщина в СССР», я бы, пожалуй, построил его на материале ТВ. Причем даже — для того чтоб картина не была очень уж мрачной — на примере женщины-диктора в кадре.

Собственно говоря, с них именно — с дикторов — и начиналось послевоенное ТВ. Напомню слова Вл. Саппака, сказанные им в пору юности нашего эфира: «Если бы у меня спросили, что более всего другого интересно мне на телеэкране, я бы, не задумываясь, ответил: диктор Валентина Леонтьева».

Нина Кондратова, Анна Шилова, Валентина Леонтьева... Мало кто из кинозвезд послевоенной поры может сравниться с ними по части популярности. В «Пяти вечерах» Н. Михалкова точно воспроизведена тональность отношения зрителей к своим любимцам. То был самый настоящий культ. Дикторши, несомненно, были самыми яркими звездами ТВ. С ними не могли сравниться

популярные ведущие первого призыва — Г. Авенариус («Забытые ленты»), В. Шнейдеров («Клуб кинопутешествий»), даже легендарный А. Каплер («Кинопанорама»). Эти «спецы» очень нравились публике, их смотрели, стараясь не пропустить ни одной встречи — тем более что в то время эфир был живым, без повторов. И все же отношение к дикторшам было на порядок теплее. Они создали свой стиль общения со зрителем, очень доверительный, но не фамильярный. Они чувствовали себя хранительницами телеочага, жрицами храма ТВ. Их романтический имидж компенсировал тоску по идеальной женщине.

В. Леонтьева
Фото Г. Фурмановой

Т. Судец
Фото Н. Агеева

Но по мере того, как московская студия ТВ превращалась в ЦТ со всесоюзным размахом, интимные, домашние отношения экрана и зрителя пошли на убыль, а «Ниночка», «Анечка» и «Валечка» оттеснены на периферию ТВ. Их место уверенно заняли женщины с грубыми манерами и голосами, мужчины, напоминающие офицеров спецслужб. Дикторы все больше становились казенными фигурами на экране. Манекенами, зачитывающими официальный, обезличенный текст.

В это же время началось возвышение других фигур на ТВ: комментаторов, обозревателей, ведущих. Оно происходило почему-то за счет умаления (а то и унижения) роли диктора. Хозяйки ТВ-дома превращались в слуг, чье главное достоинство — в полной незаметности.

В этих условиях любимицы публики вынуждены были осваивать не очень привычные для себя профессии, дабы сохранить имидж и человеческое достоинство. Наибольшего успеха достигла — на первых порах — В. Леонтьева, которая в течение ряда лет вела передачу «От всей души». Ее драматургия была построена на эксплуатации одного и того же приема — неожиданной встречи в зале студии давно потерявших друг друга из виду людей. Расчет был на то, что владычица зрительских эмоций сумеет не только зал, но и миллионы зрителей подвести к катарсису нахлынувших чувств. Как только передача сошла — а она довольно быстро обнаружила внутреннюю фальшь,— начальство поспешило проводить Первую Даму советского ТВ «на заслуженный отдых».

Недавно в интервью телепрограмме «Телескоп» В. Леонтьева высказала любопытные наблюдения по поводу нынешнего положения ее коллег. Говоря о дискриминации профессии диктора за счет возвышения фигуры комментатора, Леонтьева обратила внимание, как обманывают с экрана простодушного зрителя. Зрители не знают, что перед глазами комментатора на телесуфлере появляется заранее написанный текст. Тот, делая вид, что говорит «от себя», на самом деле читает по шпаргалке. А сидящая рядом дикторша, откровенно уставившаяся в бумажку, выглядит по сравнению с комментатором-мужчиной эдакой дурочкой.

С точки зрения начальства, на ТВ есть только две женщины, способные изображать «собственное мнение». Это Кира Григорьева и Тамара Комарова. Даже если в Останкино и в самом деле нет больше журналисток, которые могли быть удостоены высокой чести читать программу «Время», тот факт, что их только две на всю огромную редакцию, характеризует отношение руководства ТВ к существующему неравноправию, его нежелание готовить равное с мужчинами число женщин-комментаторов.

Между тем молодая Татьяна Миткова из разогнанной новым начальством редакции «ТСН» блеснула именно в традиционно мужском жанре. Она не только не уступала, но и превосходила своих коллег-комментаторов.

В ее манере — напористой и в то же время бесстрастной — нетрудно угадать заокеанское происхождение. Миткова говорит очень быстро, по сравнению с другими, можно сказать, тараторит, однако это не мешает нормально воспринимать как фактическую сторону сообщаемой ею информации, так и авторский комментарий.

Полемическая задиристость, вызов, воля к самоутверждению — это уже из арсенала советской женщины. Все то, что там, «у них», делается спокойно, в привычных рамках профессии, у нас требует пафоса, борьбы, чуть ли не подвига. Поэтому важной частью имиджа Митковой (как и тридцать лет назад — Леонтьевой) становится дерзкая непокорность женщины установленным правилам, отвага быть «белой вороной».

Миткова первая взбунтовалась, когда вечером 13 января после трагедии в Вильнюсе ее пытались заставить прочесть написанный кем-то из высокого начальства ТВ текст, оправдывающий это кровопролитие. Она отказалась наотрез. Пришлось нарушить традицию «Ночных новостей», которые всегда ведет один человек, и привлечь на помощь дикторшу.

Татьяна Миткова — новое лицо на голубом экране, и ее опала, надеюсь, временная, закономерна в ситуации резкого поправения Центра. Но пока еще выходят в эфир ведущие, чей имидж резко выпадает из привычного ряда. Среди масок «невинных девушек» (Т. Веденеева и Т. Судец, Н. Андреева и А. Данько), «студенток-интеллектуалок» (И. Ермилова), «комсомольских активисток» (М. Бурцева), «разбитных женщин типа «палец в рот не клади» (С. Моргунова) вдруг появились Дамы.

В нашей жизни Дамам не остается места. Их могут затоптать в переполненном общественном транспорте, обхамить в очереди. И тем не менее Ирина Кленская из «Московской программы» выбрала себе имидж Молодой Дамы, живущей исключительно духовными интересами. Если говорить прямо, иногда даже кажется, будто она несколько не от мира сего. Зрителя, сегодня более всего озабоченного необходимостью добыть где-то пропитание, на первых порах, может быть, она раздражает. Ее восторженный, с придыханием, разговор об искусстве, ее собеседники, как правило, светящиеся духовным светом — все это овладевает зрителем постепенно. Возникает чувство благодарности женщине, которая поверила в нас, осмелившись разговаривать с нами возвышенным языком красоты.

Анэля Меркулова — образ более земной и понятный. Это — знакомая нам фигура Интеллигентной Дамы с широким кругозором, с разнообразными жизненными интересами.

Наблюдая, как смело меняет Меркулова собеседников, представителей разных, нередко противоположных областей знания, причем всякий раз соответствуя их уровню эрудиции,— удивляешься.

Т. Максимова
Фото Б. Кремера

Т. Миткова
Фото В. Дозорцева

Неужто эта милая дама, не производящая, кстати сказать, впечатления «синего чулка», готовясь к своим встречам со зрителями по средам, обходится без помощи консультантов, специалистов в разных областях знания? Зная условия труда наших ТВ-журналистов, легко догадаться, что такой вопрос является откровенно риторическим. Конечно же, никаких ученых мужей себе в помощь Меркулова не имеет. И в том, что многим зрителям интересно проводить свои вечера по средам в обществе этой дамы,— заслуга ее, и никого больше.

В Ленинграде, на мой взгляд, относятся к женщинам лучше, чем в Москве. Во всяком случае, почти в каждой популярной, известной за пределами города ТВ-программе находится достойное место для женщины. Еще не так давно оно было и в «600 секундах»: там успешно выступала в несвойственном для слабого пола жанре «черного» репортажа Светлана Сорокина. Вдруг она исчезла, и поклонники ее таланта до сих пор не могут простить руководителю «Секунд» А. Невзорову, что он допустил (а может быть, кто знает, и спровоцировал) такую потерю.

Задолго до появления на свет «600 секунд» в Ленинграде гремела программа «Музыкальный ринг», которую постоянно вела Тамара Максимова.

В последнее время «Ринг» выходит все реже и реже, и я не берусь объяснить, почему. В годы своего расцвета передача держалась исключительно на темпераменте и кураже ведущей. Она умела подогреть участников состязания, а заодно — и зрителей. Придавала каждому событию в эфире особое значение — этим была похожа на знаменитых шоуменов американского развлекательного ТВ. Легко общалась в прямом эфире с соперниками, органично вписывалась в прихотливую форму телепередачи, которую создавал ее постоянный режиссер и муж — Владимир Максимов.

Образ Максимовой напоминает ведущих западного ТВ, а вот Бэлла Куркова, конечно же, явление неповторимо отечественное. С нею, пожалуй, не сможет сравниться никто на нашем ТВ в умении остро и емко представить зрителям сложнейшие злободневные вопросы политической жизни.

Куркова — всеобщая любимица. Создательница и руководитель самой, пожалуй, лучшей сегодняшней телепрограммы «Пятое колесо», народный депутат. Последовательность и мужество этой хрупкой женщины поразительны. Куркова обладает характером бескомпромиссного бойца, замечательного полемиста, человека редкостной политической интуиции и неиссякаемой энергии. При этом в ее облике есть что-то домашнее, неактерское и незвездное — Куркова персонифицирует массовый и самый демократичный слой нашей интеллигенции — ИТР.

Стиль «Колеса» является зеркальным отражением стиля Бэллы Курковой. Ее никогда не интересуют эффекты, отвлекающие от сути. Она делает передачи, порой внешне неуклюжие, однако ни в одной другой программе зритель не приближается к истине так близко, как в курковском «Пятом колесе».

Те случаи, когда имидж диктора или тележурналиста прочитывается с экрана и прицельно работает на публику, вряд ли могут быть поставлены в заслугу руководству ТВ. Телевизионные власти всерьез никогда не задумывались над тем, какие социально-психологические маски тиражирует в общественном сознании такая мощная коммуникация, как телевидение. Но инстинктивно действовали так, как того требовала «генеральная линия». И то, что сегодня Кравченко наводит порядок на ТВ, которое, поддавшись соблазну гласности, Бог знает что себе позволяло, свидетельствует, что инстинкт самосохранения у него развит сильнее, чем у его предшественника Ненашева.

Резюме: сегодня вся власть на ТВ сосредоточена в мужских руках. Если и дальше пойдет так, то, глядишь, через какое-то время нашим телезвездам останется одно: читать по бумажке в эфире казенные тексты и грустно улыбаться нам.

Елена Перехвальская

Так говорит женщина

Все говорят по-разному. В городе не так, как в деревне, лорды иначе, чем простолюдины, в Москве по-другому, чем в Ленинграде. А есть ли разница между тем как говорят мужчины и женщины, и большая ли она? Как правило, такая разница есть, а вот насколько она велика, зависит от самых разных причин. Рассмотрим несколько типичных ситуаций.

Два народа — два языка

Исследуя языки и культуры индейцев, ученые на одном из островов Карибского моря столкнулись с интересным фактом. Несколько столетий назад воинственные карибы завоевали этот остров: местных мужчин перебили, а женщин взяли в жены. С тех пор так и повелось: мужчины считались

потомками пришельцев материка — карибов, а женщины потомками местного племени. И их нисколько не смущал тот факт, что дети-то родятся и от тех и от других. Они были твердо уверены, что сын принадлежит к другому племени (то есть к другому народу), чем его сестра. Ситуация была такая же, как если бы в каком-то поселке считалось, что все мужчины — грузины, а женщины — украинки. А когда у такой пары родятся дети, то сыновья опять же — грузины, а дочери — украинки, и так далее и с внуками и с правнуками.

Но самое удивительное другое — на этом острове мужчины говорили на карибском языке, а женщины на аравакском. Как же это получилось? Можно предположить, что мальчики с рождения учились говорить на одном языке, а девочки на другом. Ничего подобного. Дети приравнивались к женщинам, неважно какого они пола. И воспитывала их мать, которая, естественно, говорила с ребенком на родном аравакском языке. Так что будущий мужчина говорил «по-женски» первые десять-двенадцать лет... Но вот наступал обряд инициации, после которого мальчик официально становился мужчиной. Перед этим он проходил обучение, затем следовало несколько довольно суровых испытаний, и наконец он получал право пользоваться карибским языком, мужским.

Конечно, разделение «два пола — два народа — два языка» у карибов-араваков было своего рода крайностью. Но и у других индейских племен Южной Америки складывались похожие отношения. Причина в брачных обычаях.

Мужчины одного племени могли брать жен только из другого, причем, как правило, строго определенного. Как если бы, например, мужчины из эстонского города Валга имели право жениться только на женщинах из латышского Валка. В такой ситуации эстонский имел бы все основания стать мужским языком, а латышский — женским. В результате мужчины и женщины у индейцев общались очень мало, все свободное время муж проводил в «мужском доме». Обычно посредине индейской деревни стоял «мужской дом» — нечто вроде клуба, куда женщинам и детям вход строжайше запрещен. Здесь жили неженатые мужчины, а кто женился, все равно проводил тут большую часть свободного времени (вроде балканских мужчин, часами сидящих в кафе). Женщины с детьми жили в хижинах — в мужской дом они и носа сунуть не решались, иначе их ждало наказание, даже смерть.

Какое уж тут общение. Ни о какой подлинной любви между супругами и говорить не приходится — какая разница жена красавица или уродка, добрая или мегера, если муж весь день проводит в мужском доме. У мужей — свой мир, у жен — свой. И то, что они говорят на разных языках, никому не мешает. Но есть загвоздка — дети. Как ни крути, родным языком мальчика все равно был язык матери.

Став мужчиной, он переходил на мужской язык. Однако все мы учились в школе и знаем, как «легко» выучить иностранный язык. Как же это удавалось юношам-индейцам, взять и вдруг заговорить на другом языке, который иногда отличался довольно сильно?

В том-то и дело, что они овладевали им плохо, все равно родным языком для них оставался язык матери, женщины. Известно, что, говоря на чужом языке, трудно отделаться от акцента, правильно употреблять все грамматические формы. Родной язык, хочешь не хочешь, сильно влияет на изучаемый. Поэтому не удивительно то, что случилось в конце концов с карибами и араваками. Они продолжали жить в уверенности, что мужчины говорят на чистейшем карибском, а на самом деле он с каждым новым поколением все больше приближался к аравакскому. Когда оба эти языка, мужской — карибский и женский — аравакский, записали, оказалось, что грамматический строй (морфология, синтаксис, фонетика) у них общий — аравакский, отличаются только слова (лексика). Например, Луна на мужском языке «нонум», а на женском — «кати», дождь мужчина назовет «конобуи», а женщина — «ойо», и так далее. В общем, мужской язык выглядел примерно как наш молодежный слэнг типа «герла на флэту вошапит» (то есть посуду моет), где английские слова подставлены в русскую грамматику.

Между прочим, ситуация «два пола — два языка» не такая уж редкость. Она обычна там, куда некоторое время назад пришли завоеватели. Они в большинстве своем мужчины. На завоеванных землях за неимением своих женщин, они берут жен из местных. Так было, например, в мусульманской Испании, где завоеватели — мавры — говорили по-арабски, а местные женщины — по-испански.

Конечно, родным языком детей становился испанский. Это был не только женский язык, а язык дома, семьи, на нем говорили с женой и детьми, с близкими друзьями. Но вне стен дома — на улице, в мечети, на государственной службе — царствовал мужской, арабский язык. Знать его мужчине было совершенно необходимо, а если он хотел сделать карьеру, необходимо было знать его безукоризненно. Женщины в общественную жизнь не допускались и по-арабски говорили редко, им было довольно испанского. Конечно, эта ситуация является по существу более «цивилизованным» вариантом той, которую мы наблюдаем у карибов-араваков.

Казалось бы, куда женскому языку, который можно услышать только в детской, на кухне да в спальне, тягаться с мужским-арабским, языком культуры, на котором писались научные трактаты, витиеватые восточные стихи и славословия Аллаху. Но женский-испанский оказался невероятно живучим: он прекрасно пережил все 800 лет арабского владычества, а вот арабский, бывший только языком официальных отношений, школы, церкви, забылся чрезвычайно быстро после поражения мусульман — буквально в считанные десятилетия.

Действительно, во многих случаях, бытовой, женский язык в конце концов побеждает. Это характерно и для других ситуаций. Язык матери — это родной язык человека, на нем он произносит свои первые в жизни слова. Он останется языком семьи, любви и дружбы — языком человеческих отношений. И потому он сильнее.

Язык женщины — зеркало ее скромности.

В японском языке, наверно, единственном на

свете, совсем нет ругательств. Не то что мата, грубой брани, а вообще сколько-нибудь специально обидных слов. Может показаться, что японцы всегда такие вежливые и почтительные, у них и захочешь поругаться — не выйдет: слов нужных нет, но это не совсем так. Есть и у них средства быть вызывающе грубыми.

Дело в том, что в японском языке имеются так называемые формулы вежливости. Их очень много. Они отражают всю шкалу возможных отношений к собеседнику: нейтрально вежливых, уважительных, приниженных, грубых, фамильярных, дружеских. В языке есть почтительные сверхвежливые формулы. Имеется, наконец, специальная формула вежливости, которая применяется только при обращении к императору.

Тут важно заметить, что японские формулы вежливости это не просто обращения вроде «ваше преосвященство», «ваше высочество» или «милейший», они различаются грамматически. У каждой по-своему образуются глагольные времена, отрицание, появляются особые суффиксы, только личных местоимений «я» и «ты» насчитывается не меньше десятка. Например, одно и то же значение «читай!» можно передать так: ёмэ — очень грубо (приказ), ёндэ курэ — менее грубо (от высшего к низшему), ёндэ окурэ — это более смягченно (к низшему, просьба), ёндэ — фамильярно. Это только часть регистра «невежливых» форм, а сколько вежливых и сверхвежливых!

Вот почему японцам не нужны специальные ругательства. Достаточно сыну обратиться к отцу в форме, которой он пользуется при обращении к младшему брату,— это уже дикая грубость, не просто мелкое хамство, а смертельная обида.

Разумеется, в обществе, где каждый знает, когда и как говорить, на женский язык накладываются жесткие ограничения. Правила речевого поведения мужчин и женщин здесь очень различны. Женщины гораздо вежливее, они часто употребляют сверхвежливые формы, а самых грубых вообще не произносят. От них требуется скромная, почтительная, тихая речь. Если сравнить речь супругов между собой, даже современных молодых, окажется, что муж обращается к жене в форме, которая принята при обращении высшего к низшему, а жена, наоборот, говорит с мужем как бы снизу вверх. При переводе на русский язык трудно передать все тонкости, обычно переводят так: мужчина разговаривает с женой на «ты», а она отвечает ему на «вы».

Женская и мужская речь отличается в Японии настолько, что по любому предложению японец безошибочно определит, кто говорит — женщина или мужчина. Рассказывают, что во время оккупации Японии американскими солдатами, те понемногу начинали овладевать японским, но не очень-то вдавались в нюансы. И можно было наблюдать такие сцены: на улице из автомобиля высовывается верзила в американской военной форме и кричит шоферу-японцу: «Ты чего тут встал, я из-за тебя проехать не могу!» И кричит на женском языке! Сразу становилось понятно, при каких обстоятельствах он учил японский.

Однако в последние годы, как отмечают, сфера употребления женского языка в Японии расширяется, многие мальчики начинают говорить «по-женски» — ведь воспитатели детских садов и учителя младших классов преимущественно женщины. А среди молодежи, особенно студентов, распространяется нейтрально-вежливый стиль. Время стирает даже укоренившиеся традиции.

●

Но не только в Японии мужья и отцы хотят видеть своих жен и дочерей скромными, вежливыми, что называется, стыдливыми. Так происходило и у многих других народов. Иногда женщине на какое-то время вообще запрещалось разговаривать — этим она показывала, какая она застенчивая и смирная. У осетин, например, молодая сноха не имела права подавать голос в присутствии родителей и других родственников мужа в течение трех лет.

Подобные строгости, конечно, редкость, однако запрещение женщинам произносить некоторые слова — обычное явление. Таких табуированных слов иногда оказывается довольно много. Чаще всего это лексика, связанная с занятиями мужчин (например, если муж — охотник, жена не должна ни при каких обстоятельствах произносить слова «капкан», «медведь», «охотничий нож» и так далее) или с их личными именами (жене запрещается называть по имени самого мужа и всех его родственников).

Так происходит, к примеру, у зулусов в Африке. Здесь в женщине особенно ценится «скромность». Из этой самой скромности женщины не имеют права употреблять имя мужа, как и имена всех его родственников, или слова, по звучанию случайно их напоминающие.

Подобные случаи известны у очень многих народов. Например, у киргизов. Здесь скромная жена или невеста никогда не будет называть мужа (или жениха) по имени. Но ей надо как-то выкручиваться, и она может, например, мужа звать отцом своего ребенка, обращаться к нему: «отец Турсуна», или называть его по общественному положению: «судья». Менее застенчивая жена может, конечно, звать мужа и его родственников по именам, но только за глаза, самая лихая не решится сказать ему в лицо «Чингиз». Это будет крайне нескромно.

Киргизская женщина также не имеет права называть те предметы, названия которых напоминают по звучанию имя мужа или имена его родственников. Поэтому, например, вместо слова «зеркало» женщина вынуждена всегда говорить описательно «в чем видят лицо» (если слово «айна» — «зеркало» случайно похоже на имя дальнего родственника мужа), а вместо числительного «шесть» произносить «на один больше пяти».

А что у нас?

Все, что мы рассмотрели, происходит или у «диких» народов, или где-нибудь на Востоке... а как обстоит дело с русским языком?

У русских почти не имели распространения те особенности женской речи, с которыми мы сталкиваемся у других народов и которые продемонстрированы выше. Была, конечно, манера величать мужа — главу семьи «сам», избегая называния его по имени. Были и табу на некоторые слова, которые

женщины «из скромности» заменяли другими. Так, например, считается, что «манда» — это слово женского языка.

В наши дни речь мужчин и женщин тоже различается, хоть и не сильно, мы этого обычно и не замечаем, однако было время, когда язык людей разного пола отличался довольно значительно. Речь идет, правда, только о, так сказать, цивилизованном обществе. Это XVIII век — период, предшествовавший складыванию в русском языке новой литературной нормы.

В те времена в России, как и вообще в Европе, образование было уделом мужчин. Встречались, конечно, образованные женщины, но это была капля в безбрежном море. Тем более в России, которая была еще довольно дикой страной — учить женщин никому и в голову не приходило. Образование женщин сводилось к умению едва читать-писать, больше никаких наук они не постигали. Не учили их и литературному языку. Только мужчины овладевали им. А изучить письменный литературный язык в XVIII веке было непросто. Это значило усвоить старинную грамматику, лексику, даже произношение. Разговорный язык развивался, письменный стоял на месте, и к XVIII веку между ними уже была пропасть. Мы сейчас тот старый литературный язык даже не называем русским, а зовем церковнославянским, которым до сих пор пользуются при богослужении. Образованные люди, а это были прежде всего мужчины, его специально изучали, и их речь, даже повседневная, не говоря уже о письменной, пестрела церковнославянизмами. Откроем «Недоросль» Фонвизина — необразованная госпожа Простакова говорит понятно, многие и сейчас примерно так выражаются. А Стародум, Правдин — что за тяжелые обороты, все эти «обаче», «дондеже», «паче»? Ко всему прочему образованные мужчины говорили на «О» — кОрОва, а необразованные (среди них — практически все женское население) довольствовались разговорным кАрОва.

Ко второй половине XVIII века стало очевидно, что больше пользоваться этим тяжелым, как боярская шуба, языком нельзя. Но другого литературного языка не было. Его еще только предстояло создавать, но на чью речь ориентироваться — на речь купцов, крестьян, городских мещан? Одно было ясно — на речь образованных мужчин ориентироваться было нельзя — они говорили на смеси русского с церковнославянским.

Не случайно реформаторы русского языка — прежде всего Н. М. Карамзин и его последователи — обращаются к языку светских дам, вот кто умеет наиболее красиво говорить на простонародном, нецерковнославянском языке. Постепенно их язык становится эталоном. Получается, что тот русский литературный язык, которым мы пользуемся поныне, восходит через Пушкина и Карамзина к языку светских дам второй половины XVIII века.

Нечто подобное происходило столетием раньше во Франции, где громадную роль в формировании нового литературного языка сыграл салон «прециозниц» — голубая гостиная мадам Рамбулье.

●

В современном русском языке нет резких отличий в речи мужчин и женщин, но все-таки их речь неодинакова. Исследованием этих различий занимаются в Институте русского языка Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова. Они первыми обратились к изучению не только письменных текстов, но и устной речи, при этом выяснилось, что мужчины говорят несколько иначе, чем женщины («мужчины» и «женщины» берутся самые обычные, среднестатистические).

Иначе и быть не может, ведь несмотря на официальное равноправие мужчин и женщин, социальные и семейные роли по-разному распределены между ними, что находит проявление в различном использовании мужчинами и женщинами языка, в их речевом поведении».

Это касается, например, тематики бесед — женщины чаще всего (статистически) разговаривают о моде, кулинарии, детях; мужчины — о спорте, технике, политике. В результате мужчины и женщины по-разному владеют соответствующей лексикой. Мужчины путаются в «вытачках», «кокетках» и «рюшах», а женщины вряд ли могут квалифицированно поддержать беседу на тему «был офсайд или не было». Мужчины чаще женщин знают точные названия разного рода официальных должностей вроде «председатель президиума верховного совета».

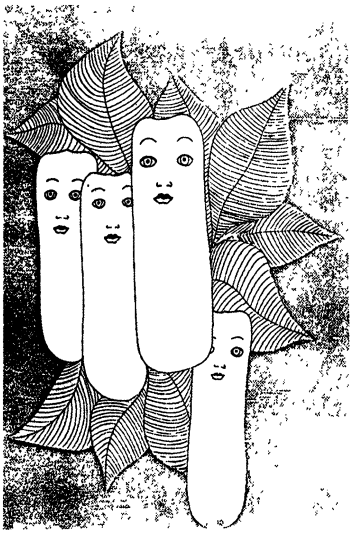
Наблюдается еще вот такая особенность — для выражения какого-нибудь значения или оттенка значения женщины часто используют интонацию, мимику, жест, в то время как мужчины прибегают к грамматическим или лексическим средствам. В женской речи распространены оценочные выражения типа: «Он та-акой симпати-ичный!» или «Она та-акая проти-ивная!». Мужчина в этом случае скажет: «Отличный мужик!», «На редкость отвратительная баба!» Вот типичный фрагмент разовора — жена: это та-акой фильм!; муж: да, хорошая картина.

Наблюдаются и отличия в области фонетики, произношения. Женщины делают большее ударение на гласные звуки, как бы «проясняют» их. В речи многих женщин гласные вообще превращаются в дифтонги: «лето» (лието), «санаторий» (санатуорий). Чтобы придать слову логическое ударение, в аффектированной речи женщины склонны растягивать гласные, мужчины же, напротив, удваивают согласные, например, женщина скажет: «сво-олочь!», а мужчина: «с-сволочь!»

Во время исследования также выяснилось, что степень различия между речью мужчин и женщин зависит от их образовательного уровня. Чем более они образованы, тем менее выражены различия по полу в их языке. А самым нейтральным стилем речи, где наименее всего проявляются эти различия, оказался, представьте себе, «стиль научного доклада».

●

Итак, мужской и женский язык. Мы видели целый спектр возможностей: от двух разных языков до некоторых различий в фонетике. По-видимому, все же поступательное движение цивилизации — за унифицирование языка и уничтожение различия между речью мужчин и женщин.



Почему огурцы предпочтительнее мужчин

Издание «Клуба любительниц огурцов»

Члены клуба: **Мл. Л. Брукс, Донна И. Ханбери, Айвор Матц, Тэм и Крэг Вестовер**

Огурцы лучше, чем мужчины, потому что:
с огурцами нетрудно знакомиться,
огурец можно пощупать в универсаме и заранее узнать, твердый он или нет.

* * *

С огурцом Вы никогда не обнаружите грязные носки в своем белье.
Огурец не сделает Вам подарка на день рождения за Ваш счет.
Огурец не будет учить Вас мыть окна, чистить рыбу, готовить бифштекс.
Огурец никогда не представит Вас как «просто знакомую».
Огурец не доводит Вас до слез.

* * *

Огурец не спрашивает: «Я у тебя первый?»
Огурец не расскажет другим огурцам, что он у Вас «первый».
Огурец не расскажет другим огурцам, что он у Вас «не первый».
С огурцом нет нужды быть невинной больше одного раза.

* * *

Огурец не напишет Ваше имя и адрес в мужском туалете.
Огурец не потребует, чтобы дома Вы выглядели сексуально, а на людях «прилично».
Огурец не бегает по утрам, не соблюдает диету, не коллекционирует монеты, деньги, подружек и т. д.

* * *

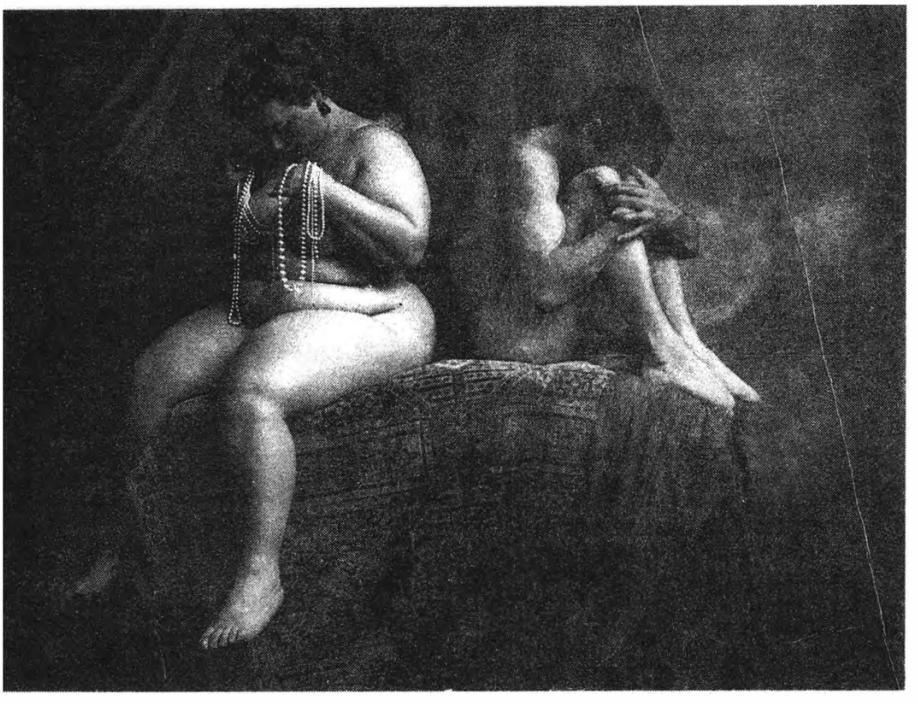
Огурец не замечает седину у Вас в волосах.
Огурцу все равно, если другие ее замечают.
Огурец не интересуется Вашим возрастом.
Огурец не скажет: «От аборта еще никто не умирал».
Огурец не потеряет ключи от Вашей квартиры на футбольном матче.

* * *

Огурец не
станет спрашивать: «А кто говорит?», когда Вас просят к телефону;
истратит всю Вашу карманную мелочь на свои сигареты;
будет читать нотаций по поводу беспорядка в Вашей комнате;
ревнует Вас к коллегам по работе, зубному врачу или школьному товарищу;
спросит: «А что сегодня на ужин?» — в тот момент, когда вы вернулись с работы;
скорчит кислую физиономию, когда у Вас болит голова.

* * *

Огурец никогда не скажет: «А что это за хорошенькая девушка гуляет здесь одна?»
У огурцов не бывает раздражительности по утрам, и они не возражают против Вашей.
Огурцы не бывают ни слишком тупы, ни слишком остроумны.
Огурцы не лысеют, не отращивают брюшко, не становятся скупыми к старости.
Огурцы не едят сухарей в постели.
Огурцы недорого стоят.
Огурцы не пристают на улице с приглашением «послушать музыку».



* * *

Огурец не
превращает Ваш туалет в читальню;
роется в Вашей аптечке без спроса;
оставляет щетины в раковине, золотых колец в ванне;
забывает дернуть ручку унитаза;
мочит сиденье в туалете;
носит нестиранных носков.

* * *

Огурцу не надо «звонить жене».
Огурец не бросит Вас из-за молоденькой красотки или профессорской дочки.
Огурец не играет в рок-группе и не «ищет себя» до 40 лет.
С огурцом Вы не рискуете в один прекрасный день узнать, что он женат или симпатизирует Вам, но предпочитает Вашу сестру...
Огурец не станет решать Ваш кроссворд чернилами.
У огурца не вырастает щетина к пяти часам утра.

* * *

Огурец не требует от Вас постоянно держать в памяти, где его ключи, спички, тапочки, отвертки, наконец!

Огурец не бывает «очень занят» как раз в тот день, когда Вам привозят телевизор из ремонта.
Огурец не вгоняет Вас в тоску рассказами «А у нас в армии».
Огурец не спросит: «А кто будет сидеть с детьми?», когда вы собрались писать диссертацию.

* * *

Огурец не требует, чтобы Вы нарожали ему много маленьких огурчиков.
Огурец не скажет: «Давай пробовать, пока не родится мальчик».
Огурец не требует завтрак в постель.
Огурец не читает Ваши письма, дневники и не устраивает сцен из-за прочитанного.
С огурцом можно не менять ни фамилию, ни планы на жизнь, ни место жительства.
Огурец не попрекает Вас за алименты, которые платит на своих огурчиков.

* * *

Огурец не станет:

показывать пыль на шкафу, там, где ее не достать;
демонстрировать каратэ на Ваших полках;
ковырять в зубах за столом в гостях;
оставлять грязные ботинки посреди коммунальной прихожей;
перчить и солить Вашу часть яичницы, утверждая, что «так вкуснее».

* * *

Наутро...

огурец не скажет: останемся друзьями;
не предложит вызвать Вам такси;
не исчезнет на месяц без всяких объяснений;
не скажет Вам, что он «не из тех, кто женится», или что он давно хотел жениться;
не позвонит «маме», жене или другу.

* * *

Огурец не выкурит Вашу последнюю сигарету в 12 часов ночи.
Не оставит на шее пятно, которое Вы обнаружите только на работе.
Огурец не назовет Вас чужим именем и не скажет «оп-па» в самый ответственный момент.
Огурец не переключает Вашу программу на свой футбол без спроса.

* * *

Огурец не скажет: «Я всегда говорил, что с короткими волосами ты выглядишь моложе».
Огурец не сообщит, что задержался на работе, а придет с помадой на щеке.
Огурец не спросит: «Тебе понравилось? Правда, я лучше, чем он?»
Огурцы не интересуются Вашими прошлыми связями и не любят рассказывать о своих.
Огурец не скажет: «Займись-ка лучше хозяйством», когда Вы собрались к подруге, и «Завтра не могу, у меня рыбалка».

* * *

Бросить огурец — проще простого.

Перевод О. Липовской

Ирина Багратиони-Мухранели

Десакрализация женщины

Мои богини! что вы? где вы?
А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»

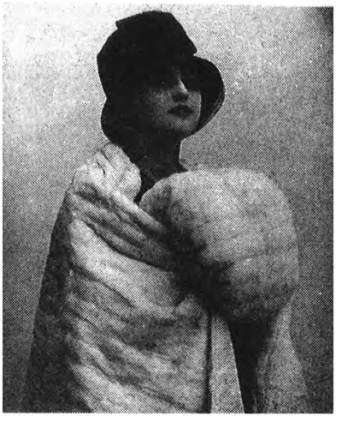
Фильм «Умереть от любви» — документальный фильм о проститутках. И хотя тематически он соотносится со статьями об интердевочках, их заработках и статистике «звезд в утреннем небе»,— это истинно художественное произведение. Оно несет свою интонацию — какой-то особый, печальный звук. Оно неожиданно и естественно одновременно — особенно в повествовательной части, истории двух женщин. Фильм состоит из двух женских портретов крупным планом и рамки, которую составляют дискуссионные реплики на вечную тему «существует ли любовь?», а также микроинтервью с убийцами из ревности.

Не сразу становится ясной манера, в которой снят этот фильм. Если бы перед нашими глазами проходила история, разыгранная актерами, неизбежно вставал бы вопрос о ее типичности, правдивости, наконец. Обратившись к реальному факту — «вот как в жизни бывает», режиссер как бы выводит фильм из привычного круга социально-публицистических размышлений. Я показываю — вы оценивайте, думайте, уродливо это или «нормально». Главное — показываю непредвзято.

На первый взгляд Шахвердиев как бы порывает с традицией и самим материалом настаивает на эстетике «факта врасплох», отказываясь от кинематографических стереотипов женских типажей, раскрытия женской темы через устоявшиеся амплуа («положительная блондинка», «брюнетка-вамп» и тому подобное).

Автор синтезирует свою традицию, но держится она на классических архетипах, в первую очередь на классической литературе и живописи начала XX века, преимущественно русской. Чтобы сказать нам новую правду о современной женщине, режиссер выбрал ясную, гармоничную, чуть остраненную манеру. Она уравновешивает жгучий взрывной материал — нам показывают, с одной стороны, тех, для кого любовь и смерть неразлучны в силу их жизненного опыта и судьбы —

«Умереть от любви»
Сценарий и режиссура Т. Шахвердиева. Оператор В. Мартынов. Звукооператор И. Робертус. «ГСН студио продакшн». 1990.



убийц из ревности. И с другой — тех, для кого ревности просто не существует. Автор пытается понять, является ли сегодня любовь «высшей мерой»? Где ее место в системе современных ценностей? Больше того — существует ли она сегодня. Вопрос — достойный большого философа или поэта.

Итак, два портрета, две точки зрения, два женских лица в интерьере нашего времени, две социальные роли.

Как мать говорю, как женщина...
А. Галич

После кадров с панкоголовыми тинейджерами, которые иронично переспрашивают: любовь? ревность? есть только секс! — камера оказывается в милом семейном кругу. И обстоятельно показывает полноватую молодую женщину — любящую жену, мать троих детей, абсолютно положительный во всех своих повадках тип.

Спокойно показав нормальный советский быт — кухню-коммуналку, малогабаритную квартиру, трех сыновей героини, которых она провожает в детский сад, режиссер сообщает нам и о ее профессии. Она — проститутка. Раскованно и доброжелательно Катя — так ее зовут — рассказывает о достоинствах и опасностях своей профессии. (Вспоминается: «история Катюши Масловой была очень обыкновенная история».) «Падшая женщина» — вовсе не падшая ни в своих глазах, ни в глазах мужа. Они — любящая дружная пара. Муж сопровождает ее на работу и забирает деньги. Правило Кати — деньги вперед.

Муж Кати — писатель. Вероятно, этому семейному опыту еще предстоит обогатить наши представления о любви, семье и браке. Но в фильме акцент не на нем, а на том, что сегодня реально воплощает Катя — жена писателя.

Жена писателя. Такой подруги художника мы еще не знали. Она не стремится играть мужские роли. Катя свободна от комплекса самоутверждения Софьи Андреевны Толстой или Любови Дмитриевны Блок. Трудно стать на точку зрения Софьи Андреевны, с ее каким-то детским тщеславием и честолюбием, желанием, чтоб мир ценил ее не за то, что она переписывала рукописи Толстого, а за то, что являлась автором оригинальных повестей «Наташа», «Чья вина?» (ответ на «Крейцерову сонату» мужа), стихотворений в прозе «Стоны». Так же, как странны в наш беспородный век переживания Любови Дмитриевны, что ее воспринимают то как дочь Менделеева, то как жену Блока. Эти «родовые муки» незаурядных русских женщин — разрыв с родом, фамилией, семьей, утверждение индивидуальности, самоутверждение изо всех сил имели печальное продолжение в XX веке. И дали — в крайнем варианте — «гертруду», героиню труда, товарищ Парамонову. Честь хранительниц очага спасали вдовы гениев — от Нины Грибоедовой до Надежды Мандельштам.

Но Шахвердиев лишь пунктиром намечает верхний слой, слой культуры. В фильме — «просто жизнь». Муж-писатель объясняет: «Надо жить, надо как-то жить. Что вы у меня спрашиваете, что такое любовь. Это вопрос для Кьеркегора или Канта»...

Писатель прав.

К таким «простым» темам, как «любовь», «счастье», «семья», «женщина», сегодня современное искусство только подбирается. Какой бы темы из русской жизни

XX века ни коснуться — все трагедия. «Простота», а точнее, одичание, в которые оказалась ввергнута страна в результате уничтожения всех видов элит, задели все уровни, исказили все понятия. Семья не была отменена как форма обыденной жизни, но, став «здоровой, советской», – выпала из форм жизни общественной. Все коллективные формы — не только политические, но и органические, такие, как сословия, род, клан, большая семья, были потенциальной угрозой тоталитаризму. И он их уничтожал, выкорчевывая, выдергивая «отдельных представителей», делая таким образом невозможным естественную передачу опыта, «хранение очага». А сверх того — ошельмовывая и упраздняя человеческие чувства, чуть только они становились выше элементарных, физиологических.

Все это режиссер фильма «Умереть от любви» знает. Он ощущает живую, реальную норму, знает, каково жить в нашей стране в наше время, и твердо отделяет живое от риторики. Его рассказ — внимательное и честное исследование.

Взгляд автора — спокойный, сочувственный, «а-героический». Шахвердиев выбирает каплю, казус, чтоб в них сфокусировать главное. Жена-женщина-мать-проститутка — этот парадоксальный, почти мифологический выбор героини заставляет вспомнить о норме. И в разговоре о ней избежать фальши.

Шахвердиев — объективный лирик. В своей героине он последовательно высвечивает положительные качества. Катя и впрямь начисто лишена вульгарности. Это, как ни странно, цельный естественный человек, трезво оценивающий свои возможности, возможности своего-нашего времени.

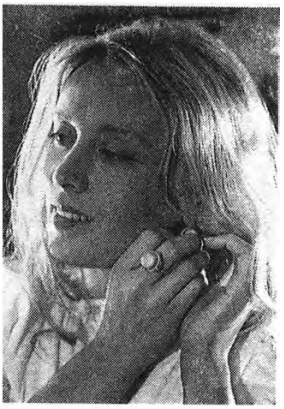
В фильме отличные подробности. Режиссер показывает, как девочки готовятся к работе,— наносят макияж, настраиваются. Нужно быть «в порядке» — и внешне, и внутренне.

Автор не разоблачает ни героиню, ни ее профессию. Сказанные вскользь фразы о других вариантах судьбы, о нищенской зарплате других женщин сохраняют воздух вокруг этой истории, провоцируют на размышления о продажности всеобщей государственной жизни и нищенстве жизни частной. И достигается это не рассуждениями о социальной защите женщины-матери, а спокойным, откровенным монологом реальной женщины-матери перед камерой.

Мать. Кто только не эксплуатировал этот образ, не приникал к материнской груди, лону, сердцу, душе. Мать — сыра земля. Родина-мать. Мстительница-валькирия с плаката времен войны. «Моя старушка». Богоматерь.

Те, кто вырастал на литературе революционных демократов (а кто — не, кто не из советской школы?), вместо мужских понятий XVIII века («Рассуждение о том, что есть истинный сын Отечества»), вместо пушкинского творчества усвоили как хрестоматийные образы-стереотипы некрасовскую родину-мать, русских женщин, тургеневских девушек.

В пушкинскую эпоху женщины были либо женами военных, делившими все тяготы их службы, повсюду сопровождая мужей, как Раевские — Софья Алексеевна, жена Николая Николаевича-старшего, внучка М. В. Ломоносова или ее дочь Мария Николаевна, последовавшая за мужем Сергеем Григорьевичем Волконским в Сибирь. Помимо индивидуального подвига здесь была и семейная традиция.



Был в золотой век русской культуры еще один тип — светской красавицы. «не чуждой играм Аполлона», хозяйки салона — как Зинаида Волконская. Был неустаревающий тип праведницы-монашенки или степной помещицы, матери семейства («Ларина проста, но очень милая старушка»).

Женский вопрос, с легкой руки Карамзина, был не только вопросом становления личности («И крестьянки чувствовать умеют»). Это был вопрос жизненности русской культуры, проблема массовой культуры. Писать «для милых» — значит расширять круг образованных читателей. Ведь даже поэтическая Татьяна «по-русски плохо знала. Журналов наших не читала». «Чистейший прелести чистейший образец» был обречен пережить ряд трансформаций еще в XIX веке.

Д. С. Мережковский в книге «Две тайны русской поэзии» писал: «Некрасов любит землю, как тело матери, Тютчев — как тело возлюбленной. Вечная Матерь — Вечная Возлюбленная. Одна — Земная, другая — Небесная. Сейчас их две, но будет одна: Небесная будет Земной.

Кто это? Что это? Оба не поняли.

Если бы Некрасов понял, что свобода есть Бог; если бы Тютчев понял, что любовь есть Бог, то соединились бы две тайны русской поэзии.

Оба не поняли. Отцы не поняли, дети не понимают, может быть, внуки поймут»[1].

Резкая феминизация русской культуры произошла в шестидесятые годы XIX века. Идеал мадонский — институтки, тургеневские девушки, и идеал содомский — Грушенька, Настасья Филипповна, в трагических обстоятельствах сохранявшие душу живу,— противостояли утилитарному, позитивистскому и героизированному пониманию женщины.

Пресловутая Вера Павловна с ее семейным треугольником и мастерской оказала заметное влияние на формирование советской женщины, не только будущих суфражисток — эмансипе или последовательниц Александры Коллонтай в 20-е годы, желавших «без черемухи» разрушать буржуазную семью. Вереница надрывающихся, горящих на производстве, останавливающих коня на скаку героинь — наследие 60-х годов прошлого века. Оно слишком вошло в нашу анемичную плоть и нечистую кровь — в жизнь.

Кино давно освоило эту традицию и отозвалось на нее героинями Нонны Мордюковой (и положительными, и особенно сатирическими), Инны Чуриковой («Васса», «Прошу слова!»). Дегероизация шла под знаком «одомашнивания» (у героинь Татьяны Дорониной или Ии Саввиной), блеска праздничной женственности (у Алисы Фрейндлих и Людмилы Гурченко).

Для автора фильма «Умереть от любви» плодоноснее другая традиция, идущая из серебряного века. Начало XX века в России закрепило образ женщины в двух ипостасях — с одной стороны, это малявинские бабы и кустодиевские купчихи, с другой, болезненно утонченные царевна-Лебедь Врубеля, женщины Сомова и Бенуа. Вечно женственное и вечно бабье, по афористичному определению В. Розанова.

Серебряный век, в котором были зерна дионисийского небрежения культурой, развивая идеи Ф. Сологуба, полагал, что красота должна быть поруганной. Если бы они знали, загадочные художественные истерички, произносившие ключевое слово «Эрос»

[1] Мережковский Д. С. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев. Пг., 1915, с. 123.

с ударением на «э», благополучные эстеты и неврастеники, какими пророческими и буквальными окажутся их слова! Были поруганы и уничтожены не только «северные снобы» и «кавалерственные дамы с шифром». Не осталось ни дам, ни женщин. Одни тетки.

Серебристый свет угасших звезд немого кино был отвергнут не только на экране. Изысканные, капризные, прелестные красавицы былых времен не перешли рубежа 30-х годов. Анна Андреевна Ахматова, «духом величавая жена», увековечившая женщин из тюремной очереди, на вопрос, где же они,— нежные, слабые,— ответила: «А слабые все вымерли».

> И каждый вечер, в час назначенный,
> Иль это только снится мне?
>
> *А. Блок*

Проститутка, увиденная Блоком, занимает среди дам в платьях цвета pêche и mauve почетное место Прекрасной дамы, Незнакомки.

Наташа, героиня второй новеллы фильма «Умереть от любви», в отличие от ее блоковской предтечи, показана со всей определенностью. Наташа — проститутка валютная. Она — жрица любви. Искренне влюбляется в каждого. Хрупкое, прелестное существо. В ее истории есть своя драматургия. Несколько раз она плачет. Когда с нее пытаются «собирать оброк». И когда прекрасный принц приветливо машет и спешит на встречу не с ней. Наташа вызывает пронзительную жалость и ужас оттого, что не порочные в основе, не патологичные, не вульгарные и не агрессивные — нормальные, какие-то удивительно обаятельные женщины должны влачить такое существование. «Если бы исчезли все иностранцы,— с ужасом говорит Наташа,— исчезла бы красота». Ей простодушно вторит ее мать, тетка из провинции.

Что же — фильм снят с позиций чистого эстетизма?

В том-то и дело, что нет.

Он социален. Хотя нет в центре проблемы греха. «Умереть от любви» — фильм о попранной норме. О человеческих чувствах, из нормы выпавших. Как бы безыскусное повествование вызывало в моей памяти печальные античной простотой строчки А. Есенина-Вольпина:

> О, сограждане, коровы и быки!
> До чего вас довели большевики.

Встает вопрос — почему режиссер, выстраивающий свой фильм по рассчитанной драматургии, обращается к документальному материалу? В чем дело? Или нет актрис? Или М. Терехова, М. Неелова, актрисы, созданные говорить о любви, исчерпали все проблемы?

Вопрос этот глубже, чем простая нерасчетливость.

Терехова, «звезда» по всем параметрам и мировым стандартам, несет сложный выстроенный мир. Она — женщина культуры, высокой культуры, сложной, хрупкой, интегральной. Она может сыграть и простушку, как в «Монологе», но порода и рафинированность всегда при ней. Про таких, как она, говорилось в романтические шестидесятые уже нашего века: «Ваше Величество женщина, как Вы попали сюда?»

Шахвердиев предпочитает типаж профессиональной актрисе (как это вытекает из логики фильма) не потому, что, например, Наташу Негоду нельзя так же красиво раздеть. Наташа из фильма обращена к другому зрителю. Время, как мы теперь склонны считать, цветущей сложности — оттепель шестидесятых — прошло. Все огрубело и ужесточилось. И героиня, девушка нашей мечты,— много проще.

Она не из снов. Она из оголтелой действительности. Сейчас время всеобщих развенчаний. Пафос снятия покровов совпал с ослаблением внешней цензуры. Но это факт случайный, формальный. Так, отмена духовной цензуры век назад была поводом для напечатания словосочетаний «твои небесны очи» и «гений чистой красоты», но не их причиной. Суть не в этом.

Шахвердиев, подчиняясь велению времени, решает свести женщину с небес на землю, показать ее без прикрас, сказать о ней новую правду.

Но между двумя женскими портретами он располагает несколько кадров: цыганские дети, цыганята, пристают, просят у прохожих милостыню. И с этих кадров становится все яснее тема фильма, все понятнее, почему обе женщины так симпатичны. Потому что это фильм — о женщине в тоталитарном государстве. Это фильм не о проституции, а о состоянии общества и о свободе. Обе женщины в замысле фильма в целом оказываются в родстве не только с Катюшей Масловой или Прекрасной Дамой Блока, а... с пушкинской Земфирой. Обе героини «привыкли к резвой воле», «робки и добры душою». Их образ жизни, мироощущение — цыганская абсолютная вольность противопоставлены «неволе душных городов», всяческим издержкам прогресса и просвещения, рабству остальных женщин. Таким мне вырисовывается со-

циальный конфликт этого романтического фильма, его женский миф.

И так же, как для Пушкина «Цыгане» с их абсолютизацией индивидуальной анархической свободы были свидетельством кризиса романтического сознания, так же и фильм «Умереть от любви», при всей внешней классичности форм,— свидетельство нашего времени, кризисного художественного сознания 90-х годов XX века, сохранившего единственно живой звук в ироничных негациях Пригова, Рубинштейна, Кибирова, основной его пафос — отрицание старой нормы. Что же касается решения женского вопроса, в фильме «Умереть от любви» отношение к свободе любви — оно внутри проблематики, оно задано выбором героинь. Не изобретая велосипеда, поэтому уместно привести слова С. М. Бонди, посвященные анализу «Цыган»: «Как и в отношении общественной жизни, Пушкин показывает в поэме, что полная «свобода» любви, то есть возможность легко и без всяких препятствий внешних и внутренних отдаваться непосредственному чувству, осуществима только для общества примитивного, живущего почти животной жизнью. Абсолютная «свобода» в любви, говорит Пушкин своими «Цыганами», несовместима с подлинно человеческими отношениями, она отвергает всякие взаимные обязанности между любящими, всякие связи между ними — духовные, моральные, интеллектуальные, кроме физических»[2].

Но в фильме доминируют не анализ, исследование, а показ. Самой фактурой он претендует на ощущение документальности, «голой правды». При этом в фильме не менее сильно логическое начало, которое диктовало противоположное. Потребность в культе — культуре, возвышении и поэтизации «любого сора». И фильм «Умереть от любви» говорит правду и не оскорбляет, не впадает в библейском смысле в хамство — не показывает наготу женщины своего времени. И Шахвердиев делает главный акцент не на язвах и стигматах — обе героини внутренне цельны, здоровы и основательны. У всех у них своя тема — свобода и верность природе в продажном, больном государстве. Среди всеобщего одичания женщины фильма несут свой позитивный смысл:

> И нас они науке первой учат
> Чтить самого себя.
>
> *А. С. Пушкин*

В этом художественный смысл фильма.

[2] Бонди С. О Пушкине. Статьи и исследования, изд. 2. 1983, с. 60.

Интервью «ИК»

Дана Тыркич Сифер

Что такое женское кино?

Уже десять лет я занимаюсь исследованием советского киноискусства. Кино — это зеркало общества, глядя в него, можно многое узнать о жизни его граждан, о волнующих их проблемах.

Одним из интереснейших для меня был и остается вопрос взаимоотношений мужчин и женщин. В них, как в капле воды, отражается общее состояние общества, его морали, идеологии...

Мне кажется, что в последнее время женщины начали играть все более заметную роль в структуре советских фильмов. И в советских кинематографических журналах можно часто увидеть статьи о женских фильмах и «женском кино». Я внимательно изучала их и все же для меня осталось неясным — что такое «женское кино».

Как-то недавно я задала этот вопрос американскому киноведу Патриции Мелленкамп. Она, почти не задумываясь, ответила: «Женское кино — это кино, снятое женщинами о женщинах и для женщин». Красивая формулировка, очень продуманная, очень выверенная. Но что-то меня в ней настораживает. А если фильм о женских проблемах снят мужчиной или, наоборот, женщина снимает фильм об общих проблемах бытия?

В последнее время я встречалась с ведущими советскими кинорежиссерами и пыталась выяснить:

— Что такое «женское кино»? Правомерен ли термин «женское кино» применительно к советскому киноискусству?

Алексей Герман. Нет... нет такого понятия «женское кино». У нас работает

Продолжение см. на с. 43.

Дана Тыркич Сифер — журналист, киновед, преподаватель русского языка в колледже г. Портленда, штат Орегон (США).

Евгений Марголит

Старые новые амазонки, или Здравствуйте, бабушка!

Среди многих бесспорных достоинств «Ребра Адама» выделю два, по нынешним временам особенно дефицитные. Одно привлечет в первую очередь представительниц прекрасного пола, другое — критиков обоих полов. Это сочувствие к персонажам, живейшее и искреннее, и профессионализм.

Исток их общий: профессионализм как едва ли не забытое сегодняшним нашим кинематографом чувство ответственности перед материалом не из сочувствия ли рождается? «Ребро Адама» неожиданно и невероятно своевременно воскрешает одну из традиций отечественного кино 70-х, отринутую с близорукой надменностью в последние годы.

«Мы уже и забыли, как живут люди, мы лишь видим, что с ними сделали». Диагноз болезни, поставленный критиком Андреем Шемякиным в одной из статей пару лет назад, безукоризненно точен. Современное кино наше болезненно высокомерно. Повседневность для него существует лишь в виде призванных щекотать нервы химерических аттракционов, живописуемых с надменной брезгливостью. Это и составляет суть нынешней «чернухи» как жанра. Понятно, что особой, скрупулезной точности воспроизведения такой подход не требует.

То, что именуется «чернухой», в предыдущий период называлось «мелкотемьем». Однако в отношении к материалу обнаруживается полная противоположность этого внешнего тождества. К единоборству «среднего человека» с бытом внеофициозный кинематограф 70-х относился серьезно, с сочувственным пониманием. В метаниях героев виделось проявление живой души, не могущей исчерпаться в быту, но не находящей выхода. «Ребро Адама» Вячеслав Криштофович строит на тех же принципах, на каких в конце 70-х построил телевизионную трилогию, последняя часть которой носила красноречивейшее название «Мелочи жизни» (две предыдущие — «Перед экзаменом» и «Свое счастье»). «Мелочи» потому и могли быть избраны как предмет изображения, что в них просвечивала жизнь.

Парадокс, однако, состоит в том, что кино, тогда расцененное едва ли не как «чернуха», сегодня радует как попытка посочувствовать и утешить. И еще одно замечательное проявление профессионализма вещи: точный выбор жанра и безупречная его чистота. Жанр тут не просто организует сюжетный материал — он стремится преодолеть повседневность, пошедшую вразнос, придать ей разумную направленность. В жанре авторы открывают средство противоборства и быту, в таком качестве и предлагая его героям. И зрителям. Жанр здесь — семейная идиллия как разновидность бытовой комедии. Дом противостоит хаосу житейской неустроенности. Он — единственное, что способно концентрировать и удержать в себе некий устоявшийся смысл. И так же, как Дом в фильме удерживает от полного распада человеческие связи, избранный жанр пытается вернуть хоть в минимальной степени некую цельность миру, окружающему нас. Победить ширящийся хаос жанровой логикой.

Правомерность этой попытки подтверждается тем, как охотно идет тут материал навстречу жанру, как расцветает в нем, обнаруживает множество смыслов. Столь радующая нас в этой картине узнаваемость не исчерпывается точностью бытовых деталей. Это еще и нескрываемая узнаваемость жанрово-типологическая, узнаваемость персонажей, мотивов, сюжетных ходов. Принося в картину свою историю, они наполняют незатейливый житейский сюжет богатством смыслов.

«Ребро Адама». По мотивам повести А. Курчаткина «Бабий дом».
Сценарий В. Кунина. Постановка В. Криштофовича. Оператор П. Лебешев. Художники С. Хотимский, А. Самулейкин. Композитор В. Храпачев. Звукооператор Ян Потоцкий. «Мосфильм». 1990.

«Ребро Адама» — это настолько естественно умное кино, что охотно позволяет воспринимать себя как трогательную бытовую хронику, в то же время деликатно намекая на возможность прочтения в иной плоскости.

Собственно говоря, такими намеками фильма мне и хотелось бы воспользоваться, чтобы попробовать ответить на вопрос, чрезвычайно меня заинтересовавший: почему дом — «бабий»?

Что за дом такой?..

Действительно, а где в этом доме мужчины, где Отцы?

Похоже, впервые в нашем кинематографе вопрос этот пришел в голову Андрону Кончаловскому в начале 70-х, когда он делал «Романс о влюбленных», этот уникальный портрет советского мифологического сознания вкупе с его горемычным носителем. Вопрос режиссер задал автору сценария Евгению Григорьеву. И вот что тот ответил:

«Ты понимаешь, эта картина не только современна — она символична. В ней для меня история нашей нации. А у большинства из нас отцов не было. Погибли — кто на гражданской, кто — во время Отечественной. В общем, последние пятьдесят лет вся тяжесть лежала на русских матерях».

Итак, факт подтвержден: Дом действительно — «бабий». Причина? Та, о которой говорит Евгений Григорьев, действительно «имеет место». И даже если учесть, что главные герои «Ребра Адама» принадлежат к послевоенному поколению, объяснение все равно остается в силе. Как точно отметил в своем (до сих пор не опубликованном) фундаментальном исследовании культурологических основ 70-х Виктор Филимонов, «гибель отцов и мужей на фронтах Великой Отечественной войны значительно изменила структуру советской семьи (это при том, что ее преобразование еще раньше, в 20—30-е годы, было подготовлено всем строем нашего социально-политического бытия) — лишила ее одной из главных составных частей, затормозила передачу отцовского опыта в поколениях»[1]. Соответственно, роль сына оказывается мужчине гораздо более привычной и естественной, чем роль мужа, то есть — главы Дома. И не случайно на главную роль приглашена Инна Чурикова, чьи героини, как правило, поистине обречены на превосходство над партнерами.

Но вот по поводу превосходства... Вспом-

[1] Филимонов В. Характер и среда в системе современных киножанров. 1980 (цит. по рукописи).

хороший режиссер Кира Муратова. Но я не понимаю, почему ее фильмы нужно называть «женскими». Снято кино и снято. Я совсем не ощущаю, что оно женское. Я ощущаю, что оно снято хорошим режиссером.

Бывают талантливые люди мужчины, бывают талантливые люди женщины. Вот и все. Талантливая женщина может написать талантливый сценарий. Талантливый мужчина или талантливая женщина могут его талантливо поставить. Я не понимаю, почему картины Киры Муратовой могла поставить только женщина. Нет, это не так. Эти картины мог поставить и мужчина. Я не вижу разницы.

Элем Климов. Вы не видели короткометражный фильм «Лариса»? Там Шепитько дает ответ на этот вопрос сама, и лучше нее этого никто не сделал. Вы можете посмотреть этот 20-минутный фильм: ее портрет, ее манифест, нравственный и творческий. Там она как раз говорит о том, что не существует такого «женского кинематографа». Существует настоящий кинематограф и дамский кинематограф. Дамским, сказала она, прекрасно владеют и мужчины. Дамским, инфантильным кинематографом. Лариса была примером того, когда не имело значения, мужчина или женщина ставит эти мужественные, сильные, глубокие, психологичные фильмы. Она это умела делать. И, тем не менее, она замечала, что когда над фильмом работает женщина, которая является второй половиной рода человеческого, то она может заметить, донести до зрителя какие-то особые нюансы, особое восприятие окружающей действительности, человека, людей, природы и так далее, которые отсутствуют в психологическом организме мужчины.

А дамское кино, это что такое?

Э. Климов. Х-хе... А дамское кино... как же это сказать? Ну, в общем, кинематограф, который, одной фразой говоря, не имеет мышц.

— Ну, а конкретно, как это выражается на экране? Приведите пример какого-нибудь фильма из категории «дамское кино».

Э. Климов. Как приведешь пример, обязательно кого-нибудь обидишь. Я всегда избегаю таких случаев, потому что хуже нет, чем обижать людей.

Алла Сурикова. Я была в Тбилиси, где проходил Международный учредитель-

Продолжение см. на с. 45.

ните наших знаменитых киногероинь 30-х годов. Если еще в конце 20-х женщины (причем в давно и прочно забытых картинах типа «Женщины» Е. Дзигана) трудом доказывали свое право на равенство с мужчиной, то в классических лентах с Любовью Орловой, Мариной Ладыниной, Зоей Федоровой, Валентиной Серовой, приглядевшись, исследователи обнаруживают ситуацию противоположную: герой должен трудом и примерным поведением завоевать расположение героини, возвыситься до нее. А то и признать себя побежденным, как муж «члена правительства» — Александры Соколовой. И это вариант канонический чуть ли не до начала 60-х годов (к тому времени он сохраняется по преимуществу в архаичных кинокомедиях — между прочим, таково амплуа первых героинь Лидии Федосеевой).

Однако — и это обязательно надо заметить — превосходство над возлюбленным не означает превосходства героини над мужчинами вообще. Примечательно, что апофеозом зачастую оказывается получение героиней высокой награды из рук высокого руководителя (от директора предприятия и выше), непременно мужчины[2]. И слова благодарности при вручении награды обращены тоже к мужчине. К одному и тому же — к Сталину.

Ибо согласно канону официальной мифологии женщина воплощает собой прежде всего рождающее, материнское начало, и главная ипостась ее в этом качестве — Родина-Мать. Понятно, что ни один конкретный избранник не может превзойти героиню, поскольку он есть сын Родины. Единственное же полное воплощение мужского начала, пред которым склоняет она голову,— Отец народов. Именно он в этой системе есть ее единственный подлинный партнер и властелин, которому она подчиняется. Именно он пребывает с ней и ее детьми всегда.

Где же и в каком качестве пребывает избранник героини в Доме? В качестве «фотографии на белой стене», как это видим мы в «Ребре Адама».

Построив Дом, он тут же покидает его: отправляется охранять его пределы, славить Родину трудом и пр., и пр. Окиньте мысленным взором пространство нашего канонического кинематографа 30—50-х годов — герой появляется в Доме на краткий миг между свершениями, чтобы обнять терпеливо ожидавшую вестей жену и полюбоваться мирно спящим ребенком, а затем снова уйти. К новым боям, к новым победам. Более конкретного места в Доме у него нет. Да и насколько реален этот избранник-партнер вообще?

В «Колыбельной» — кинопоэме Дзиги Вертова 1937 года, где эта модель дана с самоубийственной полнотой, «ни в один кадр не допущен... ни один посторонний мужчина, если, конечно, не считать Ворошилова со смущенным и как бы отсутствующим лицом»[3].

В высшем — мифологическом смысле конкретный мужчина в Доме вроде как бы вообще не существует. Он растворяется в этом единстве Родины-Матери, Сталина-Отца и их многочисленных чад. Кажется, что сталин-

[2] Это наблюдение сделано английской исследовательницей Марией Энсценсбергер в статье о фильме «Светлый путь», публикуемой в одном из ближайших номеров «Киноведческих записок».

[3] Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов.— «Искусство кино», 1990, № 11.

«Ребро Адама»

ские репрессии продиктованы навязчивым стремлением к буквальному воплощению этой мифологической модели в действительности: мужчины убираются во имя ее (модели) чистоты. И это не совсем парадокс, если учесть, что «к началу переходного периода в ряде советских республик существовала большая диспропорция между численностью мужчин и женщин... После Великой Отечественной войны эта диспропорция достигла 20 млн.»[4].

Что же тогда такое — «Бабий дом»? Уж не держава ли наша?

Синдром Великого Мужика

Допустим, что все эти утверждения справедливы. Но что объясняют они в сюжете сегодняшнего нашего быта, в истории, разворачивающейся почти через сорок лет после того, как Отец народов покинул сей мир?

Да то, что уход его описанную модель не то что не разрушил, но окончательно упрочил. Смерть сделала товарища Сталина еще одним из мужчин, покинувших Дом, развенчала его как единственное полное воплощение идеала Великого Отца. Его — но ни в коем случае не идеал. Освободившись от конкретных черт, идеал стал еще более обобщенным, предоставляя тем самым каждой нашей соотечественнице большую свободу варьирования. Впрочем, не это главное. Главное то, что женщина в Доме отныне окончательно совмещает в себе оба начала. Образ Отца народов живет теперь в ней самой.

Иллюзия о государстве как заботливом отце — вот что ушло вместе со Сталиным. Все последующие премьеры и генсеки продолжали восприниматься как воплощение государства, его лицо. Но государство уже представляется полузакрытым распределителем, в котором нужно постараться, приложив усилия, добыть что-то для поддержания жизни в Доме. Мужчина, причастный к системе распределения (считай: государственный муж того или иного ранга) — жуликоват, коль дело связано со складом. Мужчина, с ней не связанный, попросту жалок и бесполезен для Дома. Вот тут-то, в противовес окружающему безусловному беспорядку, на пространстве отдельно взятой, нет, не взятой — вырванной, выцарапанной у этого государства квартиры,— и доводится до совершенства канонный конгресс женщин, работающих в кино. Вопрос о том, существует ли женское кино, там неоднократно дискутировался. Я выступила одной из первых, говоря о том, что, на мой взгляд, такой термин, как «женское кино», по крайней мере, применительно к нашим режиссерам, не существует, потому что эпитет «женский» по отношению к произведению искусства у нас за долгие годы приобрел, а может быть, и изначально имел пренебрежительный оттенок. Скажем, поэт Евтушенко в какой-то своей статье, в которой он писал о Белле Ахмадулиной, замечательном поэте, сказал, что нет такого слова «поэтесса», есть «поэт», нет женской поэзии, есть «поэзия». Есть поэзия Цветаевой, Ахматовой, Пастернака. А может быть, есть какое-то рукоделие, которое пренебрежительно называется женским. Так же по отношению к кино. Есть кино Ларисы Шепитько, Динары Асановой, Киры Муратовой, Ланы Гогоберидзе. Что это? Почему нужно говорить «женское кино»? Наверное, можно говорить о женщине в кинопроизводстве. Каковы ее сложности или, может быть, ее преимущества. Потому что мне кажется, что сложности в нашем кинопроизводстве одинаковые и у мужчин, и у женщин. Может быть, даже в некоторых ситуациях у женщин могут быть какие-то преимущества. Ушло время режиссера-диктатора, режиссера — жесткого человека, который, так сказать, добивается всего кулаком. Когда-то, наверное, такие были. Сейчас, на мой взгляд, многое изменилось. И у женщины, в силу ее склада, наверное, есть больше возможностей добиться своего с помощью «пряника» или, если угодно, мягкого кнута, который как бы незаметен, даже приятен. Я думаю, в какой-то степени актеру-мужчине даже приятнее сниматься у женщины-режиссера. Ведь он чувствует себя как бы ее защитником. По крайней мере, если дашь ему эту возможность. Вот в этом смысле, может быть, и нужно говорить о женщине в кино. То есть я еще раз говорю о том, что термин «женское кино» неправомерен для нас. Но я за то, чтобы женщины объединились, знали друг друга, общались, ездили друг к другу, делали вместе кино.

На том учредительном конгрессе говорилось много о том, на каком базисе должны объединяться женщины всего мира. Мое предложение заключается в

Продолжение см. на с. 47

[4] Харчев А. Брак и семья в СССР. М., 1979, с. 166.

ническая модель Дома. И женщина тут — уже и не женщина даже, а некий чудовищный андрогин. Она тут — и Родина-Мать и Отец народов. Она вынуждена взять на себя обе функции именно для того, чтобы хоть на этом клочке пространства удержать разумный миропорядок.

С ней происходит нечто подобное истории брехтовской героини, которая, чтобы выжить, вынуждена раздвоиться на добрую Шен-Те и злого Шуи-Та. Мужской костюм, который победно красовался на киногероинях 30-х годов как знак прямой причастности ко всем небывалым свершениям великой Родины, стал уже частью ее существа. Когда героиня Инны Чуриковой при первом же своем появлении в «Ребре Адама» предстает на экране в невинной ночной пижаме, невозможно избавиться от ассоциаций с солдатскими штанами Тани Тетькиной или доспехами Жанны д'Арк. Мужской костюм — вместо нижнего белья!

Это не просто костюм — но знак постоянного присутствия образа Великого Мужика в душе каждой из героинь. Как лихо носит джинсы юная Настя, как небрежно закуривает «Яву», как надменно цедит и не молодежный — грузчицкий даже — сленг через губу. Кавалер, прошедший, кажется, десантные войска, явно пасует перед ней и робеет. И правильно делает — у него нет шансов на успех. Вне конкуренции роковой его соперник — Великий Мужик, идеальный образ, который носит в себе возлюбленная. Понятно, что бедняга, уныло решающий, податься ли ему в рэкетиры или на юрфак — «хлипкий и ненадежный» — отцом своему ребенку быть не может. Потому что абсолютно не владеет обстоятельствами. Великому же Мужику подвластно все — ему нет преград ни в море, ни на суше. Он опекает, защищает, любит и обустраивает.

Утрата же этого образа в себе — перенесение его вовне — чревата печальными последствиями, чему пример — участь старшей дочки. Приняла своего начальника, жучилу «мэна» за Великого Мужика — глядишь, а он с ее ближайшей подругой в Гагру укатил, да еще его жена пришла просить ее на разлучницу повлиять...

Сказать, что у героинь в Доме нет мужей — ничего не сказать. Потому что мужей и быть не может. Есть один подлинный муж — Великий Мужик, верность которому есть незыблемая традиция Дома. Конкретные мужчины — идеалу прямая противоположность. Отношения с ними не неудачные замужества, но адюльтер, шашни — неважно, узаконены они или нет. Потому и свидание с неожиданным поклонником — чистый фарс с шампанским и трусами в цветочек.

Во всяком случае, так расценивает это полупарализованная бабушка, сквозь простоватый, согласно жанру, облик которой проступают суровые черты знаменитого плаката. Недаром же, призывая к себе, бьет она в медный (корабельный?) колокол. Вот и в самый кульминационный момент объятий, когда наконец готова героиня Чуриковой отринуть мужской костюм, мать бьет в набат... Ибо любой мужчина в Бабьем Доме — инородное тело. Так полагает, как выясняется, бабушка: первый муж — иногородний, второй — ино-родец. Но ведь и сама милейшая Нина Елизаровна у Инны Чуриковой не протестует, разлуку болезненно не переживает. В конечном счете единственное, для чего мужчина действительно необходим,— для продолжения рода в Бабьем Доме. Попав в Дом, в пределы Дома, он уже не может быть объектом поклонения или восторга. Потому что и мужчина и женщина у нас равноправны — то есть равно бесправны. И в этом отношении грань между ними действительно стерта. Потому «настоящий мужчина» — самый условный персонаж наших картин. И проявляется его подлинность главным образом в способности «врезать» кулаком в нужный момент. И в «Москве слезам не верит» врезает, и в «Ребре Адама» врезает. На большее он не способен, потому что большее связано напрямую со сменой системы. Той самой системы, последним оплотом которой, последней идеальной моделью и является Бабий Дом с его Матерью-Прародительницей и ее второй ипостасью — Великим Мужиком.

Дом настолько слился в единый организм, единую плоть, что трудно говорить о смене поколений. Скорее — о постоянном самовоспроизведении. Где мать, где дочери? Вне зависимости от возраста всех занимают одни и те же проблемы. Так что финал с воскресающей бабушкой восхитителен в своей неожиданности и точности. Согласно логике идиллической комедии, бабушка должна встать. Согласно бытийной логике, спокойно и мудро уйти, уступив место новым поколениям (как Дед в «Земле» Довженко, скажем).

«...История прекратила движение свое...» Великий Мужик, явление которого так яростно отстаивал, выстрадывал Бабий Дом, на поверку оказался... бабушкой-прародительницей, восстающей с по возрасту положенного одра, напевая романс для баса...

Александр Трошин

Ну, женщина!

Что же это за кино такое загадочное?.. Смотрел его — светился, улыбался до ушей, хмелел от тех же восторгов и иллюзий, что и люди 1900 года на экране, встречающие новогодними надеждами и ликованием век технических чудес. Чуствовал себя на сеансе одновременно ребенком, как они (когда в изумлении разглядывают, будто диковинные плоды, светящиеся электрические лампочки в Мэнло-парке), и — философом, который, подобно Эдисону в фильме, элегически-печален, ибо наперед знает: наитехничнейшему веку безмятежно счастливым не быть, даже напротив — уже вон и пушки наготове... Я очарованно растворялся в этой чудной смеси Диккенса, Гриффита, венской оперетки, Россини... Технических гениев и психоаналитиков, суфражисток и бомбометателей... «Приветов» из Ясной Поляны (знаменитые дранковские съемки) и грустных подопытных собак, опоясанных датчиками... Врезок из Бестера Китона, Мельеса, Чаплина... Кинематографической языковой архаики со всеми «затемнениями» и «диафрагмами» и нынешней (по-вашему, постмодернистской? пусть так!) алогичности... Всю эту игру, лукаво-эклектическую, я понимал, принимал, ее смыслами проникался.

А дома вставил в пишущую машинку белый лист и — слова заметались, бессильные, выяснилось, заманить в клетку, как в фильме взмахнувших крыльями птиц, черно-белую музыку этого кино. Отовсюду взявшего, но ни на что не похожего. Исполненного без видимого головного усилия, скорее «выпорхнувшего» из рук молодой венгерки Илдико Энеди.

Сюжет зыбкий, что карточный домик. Как его перенести на бумагу, чтоб не рассыпался, а с другой стороны, не утерял этой прелестной эскизности, непрорисованности?! Где с именами (цитатными, конечно! а как же!), где только с буквенными обозначениями: мужчина, которого играет Олег Янковский, значится в титрах «Z», другой в эпизоде — «X».

«Мой XX век» ("Az en XX. Szazadom")
Сценарий и постановка Илдико Энеди. Оператор Тибор Матэ. Композитор Ласло Видовски. Киностудия «Будапешт», 1989.

том, что надо создавать вместе фильмы, многосерийные, документальные фильмы. К примеру, на такую тему, как «Мой идеал мужчины». И, предположим, женщины советские, американские, французские, китайские и так далее в 10-минутном фильме отвечают на этот вопрос. Это только одна тема. А могут быть и другие. «Женщина и ее дети», может быть — «Женщина и мир», да мало ли еще... Вот на чем надо объединяться женщинам.

Делая такие фильмы, скорее всего документальные, мы вскрываем недостатки, сложности, проблемы женщин всего мира. Даем им огласку и тем самым помогаем их разрешению, потому что они становятся предметом обсуждения.

Георгий Данелия. Если женщины не люди, а некоторые утверждают, что это так, то, наверное, правомерен. А если они люди, то зачем различать женское или мужское?

— А как вы считаете? Люди или нет?

Г. Данелия. Вообще я считаю, что мужчины и женщины — это жители разных планет. Мужчина никогда не поймет женщину, и наоборот, женщины чересчур хорошо понимают мужчин. Отсюда, ха-ха, происходят все драмы жизни.

— Так, все-таки, что такое «женское кино», есть ли оно?

Г. Данелия. «Женским кино» я бы назвал фильмы, которые поднимают проблемы женщин в не зависимости от того, кто их снял — мужчина или женщина. На женщину легла очень большая нагрузка в связи с этой чертовой эмансипацией. Она и мать, она и хозяйка дома, она и работает, она и мыслит, она и управляет, во всяком случае, стремится к этому, а в итоге выходит, что страдают мужчины. И если «женское кино» — это кино, создателем которого является женщина, то я от него много потерпел. У меня жена — режиссер.

Вадим Абдрашитов. Ну, вы знаете, по-моему, у нас в стране такого понятия нет. Мы достаточно любим своих женщин, разделяем их заботы и проблемы, чтобы как-то отдельно выделять такую категорию, как «женское кино». Проблемами женской судьбы, эмансипации, самореализации личности женщины занимаются не только женщины-драматурги и женщины-режиссеры. Большинство картин на эту тему сделано мужчинами.

Окончание см. на с. 49.

Идея?.. О, она здесь тоже — либо обезоруживающе простая (потому-то ее, по недоверчивости, не спешишь за таковую признать, соблазняешься сочинить — для «алиби»! — что-нибудь позамысловатее), либо в самом деле трудноформулируемая, увертливая какая-то. Уже самой своей против-идейностью, отрицанием жизни «по идее» (по социально-анархистской, феминистской, технократической, какой угодно). А с другой стороны — признанием за неизбежность для нас, людей и этого века, и других, повторять «ошибку», блуждать в земной истории, как в лабиринте, держа перед глазами всякий раз лишь половинку истины — одну, другую, поочередно.

У Истины в фильме, разломанной на половинки, лицо Доротеи Сегды, двадцатилетней польской исполнительницы, которая равно артистична и славно-знакома — и в образе прелестно авантюрной Доры, салонного котенка с коготками, выбирающей мечтательно-искрящимися глазками очередную жертву, и в образе ее сестры-близнеца, ангельски-непорочной простушки Лили. Наивно «общественной», доверчивой и — мило смущающейся, когда в ней, революционно-отважной и напичканной брошюрами о «женском вопросе», подает робкий голос «пол»... Их оторвали друг от друга (как части одного целого), разыграли на монетке (безымянные, безликие, театрализованно-книжные злодеи) и увели по разным жизням, когда стилизованно-диккенсовские сиротки, «девочки со спичками» с гриффитовскими именами, сладко уснули за своим сиротским промыслом под звездным небом в пушистую рождественскую ночь. Через двадцать лет пути их, по надобности притчи, сошлись. Обеих, хорошеньких, друг о друге не ведающих, вез в середину Европы в канун нового века Ориент-экспресс. Одну в третьем классе, другую — где лилось танго, пенилось шампанское и подсаживались к столику набриолиненные кавалеры.

«Мой XX век»

Очаровательные двойняшки (чтоб мы не путали, нам время от времени напоминают, впечатанным титром, их имена) затем войдут поочередно в жизнь того самого Z, смутят, разочарованного и насмешливого, загадкою, разбудят в нем тоску по «совершенной женщине», вырвут любовное признание (правда, окажется, что признавался ветру), заморочат, запутают... Завлекут — то ли в сон, то ли в ярмарочный обман — в зеркальный лабиринт, где его глазам, наконец, явится долго игравшее в прятки противоречие. Неразрешимое! Но, черт возьми, такое для жизни необходимое, ее вечный двигатель и вдохновенный раскрасчик. «Кто же тебе нужен? — спросят, подхихикивая, звездочки.— Дора? Лили?.. Что? Тебе нужны обе?.. Нет, ты все-таки неисправимо наивен, неугомонно беспокоен, человек! Все порываешься жить в мире воплощенных абсолютов и полных истин.

Не правда ли, странно: называется лента «Мой XX век», а в ней вместо большой Истории (с войнами, революциями, перестройками мира и переделками человека) какая-то уж больно несоразмерная названию фантазия. Лукаво-легкомысленная, с путаницей мест и дат. С любовями, обманами, синематографами, поездами. Роковыми встречами на развилке улиц — как в бабушкиной киномелодраме. И примитивным плутовством, чуть ли не с теми же мизансценами,— как в ранней комической. И тут же, за поворотом — кино «историко-революционное», чуть ли даже не из горьковской «Матери» (Лили тайком проносит на завод прокламации), только жанр поменялся при свете. В самом р-р-р-революционном эпизоде героиня растерянно-смешная до трогательности.

Норма. ...Она из каждого кадра на вас глядит, простодушно расставляет, как в сказке, свои знаки. Вдруг, например,— вроде бы откуда здесь? — появляется библейский ослик, подхватывает порвавшуюся фабульную ниточку. Вдруг собака, та самая, павловская, обрывает подключенные к ней проводки и вольнолюбиво мчится под Россини в сторону рая, где волна ласкает пляжный песок.

Но главный знак, он же лейтмотив, он же смысл, многолико явленный,— это Свет. Во всей его жизнетворящей сути. Отсюда — свечки, спички, эдисоновы молнии (в публичных опытах), электролампочки

(в том числе на пожарных касках духового оркестра в празднично-иллюминированном Мэнло-парке), лучи стрекочущих кинопроекторов, волшебно вспыхивающие в небе, как на театральном заднике, звездочки... И юные прелестницы с любопытством к жизни на лицах. Воплощение Вечной Женственности — сестры Света.

XX век, заглянув сюда лишь самым краешком, лишь своим началом, тем не менее тут весь, всмотритесь. Он в сквозящем сожалении, что вышел не таким, как мог бы, как обещал. Не вина ли в том (разумеется, трагическая) неугомонного разума, сбившего человека (о, это фаустовское проклятие!) с пути, обольстившего техническими игрушками и самоуверенными идеологиями? Не зря здесь эпиграфом остановленное мгновение из Бестера Китона: когда его любознательный персонаж заглядывает, чуть не всей головой, в жерло пушки.

Помню, кто-то из моих венгерских друзей-критиков, даже не один, обронил, когда мы обменивались впечатлениями: «Да, картина хорошая... Но, вообще, очень женская» (он расплылся в добродушной улыбке, с какой говорят о детях). Но у меня возникло подозрение, что он просто спрятал за снисходительным умилением (которое у критиков, сам знаю, наготове) свою растерянность. Картина явно его обезоружила, но он еще не хотел в этом признаться, не мне — в первую очередь себе. Она действительно выбивается из венгерского кино, каким мы его в последние десятилетия знали, на какое бежали. Замечательного! Но насквозь идеологического, это факт. Замешанного на «эстетике сопротивления» (если воспользоваться выражением Петера Вайса), и в этом смысле да, «мужского». Но должно же было когда-нибудь и здесь прийти ему на смену (или ему в дополнение) кино «женское» (не в том смысле, что его непременно делают женщины, отнюдь). Которое нам напоминает... нет... протягивает нам как откровение, чуть ли не стереоскопически осязательное, с неизбежностью выталкиваемую за кадр другим, «социальным» кино Норму жизни и искусства. Не знаю, что другие вкладывают в это понятие — «женское кино». Но вот, к примеру, в каком-то письме Пастернака прочитал: «Во мне пропасть женских черт...» Какое в таком случае его искусство? Мужское? Женское?.. Как хотите, а я понимаю так: все искусство великих истин — женское.

И наоборот, женщины-режиссеры, женщины-авторы совсем не замыкаются, так сказать, на женской тематике, а работают над широким спектром проблем. Я думаю, что применительно к советскому кинематографу такого понятия не существует.

— Я читала в журнале «Советский фильм» о женских фильмах. Там приводились примеры, целый набор женских фильмов на темы, непосредственно касающиеся женщин. Интересно, правомерен ли термин?

В. Абдрашитов. Думаю, что неправомерен.

— Неправомерен?

В. Абдрашитов. Я думаю, что неправомерен, и убежден, что трудно себе представить какой-то кинематограф, который можно было бы назвать «женским».

— Вы рассказывали, что в картине «Слово для защиты» есть женская тема. Что вы имели в виду под этим термином?

В. Абдрашитов. Я имел в виду... Я для краткости просто ввел такой термин, никак его не оговаривая. Это вопрос терминологии. Просто-напросто я имел в виду, что две главные героини этой картины — женщины. Картина про любовь, две истории любви, одной и другой женщины. Только в этом смысле. Эта картина женской тематики. Хотя, мне кажется, она затрагивает более общие вопросы. Так и должно быть, потому что когда мне рассказывают о судьбе какой-го женщины, я понимаю, что (при условии, что картина сделана хорошо) за ней встает время, встает общество. Если судьба этой женщины складывается таким, а не другим образом, я, естественно, вынужден задать вопрос, что это за общество, что это за время, которое сломало ее судьбу.

P. S. Я рассчитывал, что Илдико Эньеди на волне успеха («Золотая камера» в Канне как-никак!) поспешит собрать деньги и снять что-нибудь новое. Она же оказалась весьма своевольной — в духе собственного фильма! — ученицей нашего прагматического века: отложила на время камеру и — родила ребенка.

Впрочем, новый кинопроект уже есть (его недавно опубликовал венгерский журнал «Филмвилаг»). Еще более «сумасшедший». Там поэтический охват уже в целое тысячелетие, и даже следующее заглядывает. Ну, женщина!

Сьюзен Зонтаг

Магический фашизм

I

Передо мной роскошный цветной фотоальбом — из выпущенных в последнее время, несомненно, самое потрясающее издание такого рода, включающее 126 снимков. В недоступном нагорье южного Судана обитают около восьми тысяч богоподобных нубийцев — воплощение физического совершенства. У них крупные, красиво вылепленные тела, изборожденные живописными шрамами, припорошенные священной сероватой пылью. Мужчины на фотографиях скачут, сидят, скорчившись, на земле, шагают по засушливым склонам или борются. А на суперобложке «Последних из нубийцев» — зрелище не менее восхитительное: 12 черно-белых изображений Лени Рифеншталь, расположенных в хронологическом порядке, иллюстрирующих ее жизненный путь (суровая сдержанность в юности; обезоруживающая техасская улыбка дамы преклонного возраста на сафари), зафиксировавших неумолимый ток времени.

Первая фотография сделана в 1927 году, когда в свои 25 лет она уже стала звездой первой величины, а последние датированы 1969-м (с прижатым к груди голеньким африканским младенцем) и 1972-м (с камерой в руках), но каждая отмечена печатью идеальной, неувядаемой красоты в духе Элизабет Шварцкопф, с годами становящейся все более жизнеутверждающей, чеканной и здоровой.

Как актриса она исполнила главные роли во всех девяти фильмах, в которых снималась. Семь из них были поставлены не ею. «Священная гора» (1926), «Большой прыжок» (1927), «Судьба дома Габсбургов» (1929), «Белый ад Пиц Палю» (1929) — все эти немые ленты и последовавшие за ними «Бури над Монбланом» (1930), «Белое безумие» (1931), «SOS, Айсберг» (1923—33) — все они, кроме «Судьбы дома Габсбургов», были сняты Арнольдом Фанком.

Вульгарно-вагнерианские декорации, в которые Фанк помещал Рифеншталь, не были просто данью романтизму. Несомненно, задумывавшиеся в момент творения как совершенно аполитичные, из сегодняшнего дня эти фильмы однозначно прочитываются, по замечанию Зигфрида Кракауэра, как антология протонацистской чувственности. Скалолазание в фильмах Фанка выступало навязчивой визуальной метафорой безграничного стремления к возвышенной мистической цели — прекрасной и пугающей одновременно,— которой позднее суждено было облечься в конкретную форму культа фюрера.

Рифеншталь из фильма в фильм повторяла один и тот же образ — дитя природы, отваживающееся одолеть вершину, которую другие, «свиньи из долины», обходят стороной. Первой в этом ряду стала юная танцовщица по имени Диотима («Священная гора»), которую обращает в свою веру возлюбленный, страстный альпинист. В «Бурях над Монбланом» Рифеншталь уже изображает девушку, полностью находящуюся во власти гор, которая преодолевает смертельную опасность, спасая любимого, метеоролога, на станцию которого обрушивается буря.

Первый же из шести поставленных самой Рифеншталь фильмов принадлежал жанру «горных». Эта была картина «Голубой свет» (1932). Ее героиню, похожую на девушек из фильмов Фанка, которых обожала публика и не в последнюю очередь Адольф Гитлер, сыграла режиссер. Поверхностно разработанные Фанком темы целеустремленности, чистоты и смерти сразу же приобрели у Рифеншталь аллегорический смысл. Гора изображалась как нечто в высшей степени прекрасное и опасное, обладающее волшебной силой пробуждать стремление к самоутверждению и вместе с тем бегству от самого себя в мужественное людское братство и в смерть. Рифеншталь предназначила себе роль девушки, похожей на цыганку, по мнению жителей, связанной с нечистой силой. Только она, Юнта, способна добраться до источника голубого света на

Глава из книги «Под знаком Сатурна» известного американского критика Сьюзен Зонтаг.

вершине горы Кристалло в Доломитовых Альпах, в то время как молодежь из близлежащих селений лезет на гору и, срываясь, разбивается насмерть. Ее же убивает не манящая недостижимая цель, символом которой стала гора, а прозаический дух зависти, исходящей от окружающих, и слепой рационализм ее возлюбленного, благодушного горожанина,— именно это толкает девушку в пропасть.

Рифеншталь поставила четыре неигровых фильма, а не два, как она начала утверждать в послевоенные годы, первым из которых была «Победа веры» (1933) — о первом же съезде национал-социалистов после того, как Гитлер пришел к власти. Затем последовали две ленты, принесшие ей мировую известность — о новом съезде нацистской партии — «Триумф воли» (1935), о чем, кстати, не упоминается на обложке фотоальбома «Последние из нубийцев», и 18-минутная короткометражка «День свободы: наша армия» (1935), воспевшая красоту солдатского служения фюреру. (Копия последней, считавшаяся утерянной, была обнаружена только в 1971 году; полагая ее погибшей, Рифеншталь не включала эту работу в свои фильмографические списки и отказывалась обсуждать ее с интервьюерами.)

Каждому, кто видел «Триумф воли», ясно, что самый замысел фильма опровергает возможность независимости постановщика от пропагандистских целей, как ясен и тот отрицавшийся Рифеншталь факт, что на съемках она пользовалась безграничной поддержкой официальных учреждений. Между прочим, как она сама писала в книжечке, посвященной работе над «Триумфом воли», само событие изначально замысливалось как кинозрелище[1].

Кроме перечисленных фильмов Рифеншталь сняла «Олимпию» — картину в три с половиной часа, в двух сериях.

В 50-е годы Рифеншталь убеждала интервьюеров, что «Олимпия» была поставлена по инициативе Международного олимпийского комитета и выпущена ее собственной частной студией вопреки протестам Геббельса. Однако в действительности «Олимпия» была предложена и полностью финансировалась нацистским правительством (имя Рифеншталь использовали в титрах, поскольку сочли нецелесообразным упоминание правительства в качестве продюсера), а ведомство Геббельса оказывало поддержку в съемках на всех этапах. Даже звучащая правдоподобно легенда о запрете, наложенном Геббельсом на эпизод победы негритянского спортсмена из США Джесси Оуэнса над немецким соперником,— выдумка. 18 месяцев Рифеншталь провела в монтажной, стараясь приурочить премьеру к 29 апреля 1938 года, к берлинским торжествам по случаю 49-летия Гитлера. Годом позже «Олимпия» стала главным пунктом немецкой программы на Венецианском кинофестивале, удостоившем ее Золотой медали.

В 1939 году, возвратившись из Голливуда, куда она ездила по приглашению Уолта Диснея, Рифеншталь сопровождала части вермахта, вторгшиеся в Польшу, в составе одетой в военную форму целой армии корреспондентов, вместе со своей съемочной группой. Правда, никаких материалов этого марша не сохранилось. После «Олимпии» Рифеншталь поставила только один фильм — «Равнина», работа над которым началась в 1941 году, продолжилась в 1944-м на киностудии «Баррандов» в оккупированной немцами Праге и закончилась в 1954 году. Так же, как «Голубой свет», «Равнина» противопоставляет развращенность жителей долины горной чистоте, и снова главная героиня (сыгранная постановщицей) - чужая в своем селении. Рифеншталь усиленно творит легенду, будто всю жизнь снимала игровые фильмы и в ее послужном списке только две документальные ленты, на самом же деле их четыре, и все они сделаны по заказу и на средства нацистского правительства.

Вряд ли будет точным назвать близость Рифеншталь к Гитлеру и Геббельсу «знакомством с нацистской верхушкой», как это сделано на обложке фотоальбома. Задолго до 1933 года она была близким другом и сватницей Гитлера; была она и короткой приятельницей Геббельса. Нет никаких доказательств, подтвердивших бы послевоенные заявления Рифеншталь о том, что Геббельс ее ненави-

[1] Leni Riefenstahl. Hinter den Kulissen des Reichparteitag-Film. Munich, 1935.

Одна из фотографий, помещенных в этой книге, запечатлела Гитлера и Рифеншталь, склонившихся над какими-то документами. Подпись гласит: «Подготовка партийного съезда шла параллельно с приготовлениями к съемкам». Съезд проходил 4—10 сентября. Рифеншталь упоминает, что начала работу над фильмом в мае, поэпизодно планируя этапы съемок и наблюдая за сооружением декораций. В конце августа в Нюрнберг прибыл Гитлер вместе с Виктором Лютце, начальником штаба СА для инспекции и последних инструкций. Все 32 оператора, занятых в съемках, по предложению Лютце были одеты в форму СА, чтобы цивильная одежда не нарушала образной гармонии гигантских человеческих масс.

дел или вообще обладал достаточными полномочиями, чтобы вмешиваться в ее деятельность. Возможность беспрепятственного вхождения к фюреру позволяла ей оставаться единственным немецким режиссером, не подотчетным киноотделу геббельсовского министерства пропаганды. Недостоверна и информация о том, что она якобы дважды подвергалась аресту и оба раза была оправдана. Арестовали ее (союзники) всего лишь раз, в 1945 году, на очень краткий срок, были конфискованы два принадлежавших ей дома (в Берлине и Мюнхене). Правда, допросы и вызовы в суд возобновились в 1948 году и продолжались с перерывами до 1952 года, когда ее окончательно «денацифицировали» с вердиктом «не вела никакой политической деятельности в поддержку режима, подпадающей под юрисдикцию закона». И что еще важно: вопрос о возможном тюремном наказании никоим образом не связывался с кругом ее знакомств в нацистской верхушке, речь шла исключительно о деятельности в качестве ведущего пропагандиста третьего рейха.

Сведения на обложке «Последних из нубийцев» находятся в полном соответствии с той концепцией самооправдания, которую Рифеншталь выстроила в 50-е годы и наиболее четко артикулировала в своем интервью журналу «Кайе дю синема» в сентябре 1965 года. Там она отрицала, что хоть какая-то часть ее творчества носила пропагандистский характер; она называла его «синема верите». «Ни один из эпизодов фильма не был инсценирован,— заявляла она по поводу «Триумфа воли».— Там все правда. И никакого тенденциозного комментария в фильме тоже нет — по той простой причине, что там вообще нет комментария. Это сама история — чистая история».

Хотя голоса повествователя в «Триумфе воли» действительно нет, фильм открывается титрами, возвещающими о нюрнбергском съезде как кульминационно-искупительном пункте немецкой истории. Это наименее изобретательный из всех способов сделать фильм тенденциозным, которые в нем задействованы. Комментарий отсутствует, ибо он лишний, поскольку «Триумф воли» предстает как уже осуществившаяся радикальная трансформация реальности: история стала театром. Партийный съезд был заранее продуман и инсценирован как сценарий будущего фильма, который, в свою очередь, должен был подтверждать документальную подлинность исторического события. Кстати, когда отснятый материал с выступлениями партийных вождей оказался испорченным, Гитлер отдал распоряжение переснять эти эпизоды, и Штрейхер, Розенберг, Гесс и Франк, как заправские лицедеи, спустя несколько недель после съезда вновь присягнули на верность фюреру — но уже в его отсутствие, как и в отсутствие публики, в студийном павильоне, выстроенном Шпеером. (Очень справедливо, что Шпеер, создавший гигантские декорации для съезда на улицах Нюрнберга, попал в список тех, кому выражалась благодарность за участие в создании фильма.) Документальность «Триумфа воли» — не только в том, что здесь запечатлена реальность, но главным образом в том, что фильм зафиксировал и тем самым обнажил повод, понуждающий эту самую реальность инсценировать.

●

Реабилитация фигур, попавших в черные списки, в либеральных обществах не происходит с той ошеломляющей стремительностью, с какой обновляется Советская энциклопедия, каждое очередное издание которой вводит доселе запретные имена и выводит за порог равное или превышающее по количеству число персонажей, обосновавшихся на ее страницах раньше. У нас этот процесс происходит мягче и незаметней. Нельзя сказать, что нацистское прошлое Рифеншталь стало для нас приемлемым внезапно. Просто с поворотом колеса истории изменилось его значение. Вместо насильственного очищения истории от нежелательных эпизодов либеральное общество улаживает проблемы, выжидая, покуда острота сгладится сама собой.

Обеление репутации Лени Рифеншталь шло своим путем и набрало обороты в нынешнем году (то есть в 1974.— *Прим. переводчика*), когда ее пригласили в качестве почетного гостя на синефильский фестиваль, имевший место летом в Колорадо, когда в прессе появилась череда уважительных статей и интервью и, наконец, вышел в свет альбом «Последние из нубийцев». Вознесение Рифеншталь на пьедестал культурной жизни в определенной степени обязано и тому факту, что она женщина. Плакат нью-йоркского фестиваля в 1973 году, принадлежащий кисти хорошо известной художницы-феминистки, изображает блондинку с кукольным личиком, на правой груди которой начертаны три имени — Аньес, Лени, Ширли (то есть А. Варда, Л. Рифеншталь, Ш. Кларк). Феминистки нипочем не согласились бы пожертвовать хотя бы единым женским именем,

за которым значатся первоклассные достижения в области кино. Но все же главная причина перемены отношения к Рифеншталь заключается в обновленном, расширившемся нашем понимании прекрасного.

Рифеншталь всегда была одержима идеей красоты. В интервью «Кайе дю синема» в ответ на вопрос журналиста она сказала: «Меня неудержимо влечет к себе все прекрасное. Да: красота, гармония. И, возможно, это стремление к стройности, эта страсть к упорядоченности очень немецкие свойства. Это идет откуда-то из подсознания... Чистый реализм, бытовщина, повседневность меня не интересуют... Меня влечет лишь прекрасное, сильное, здоровое — живое. Я жажду гармонии. Когда мне удается ее создать, я счастлива».

Вот почему «Последние из нубийцев» оказались последней и необходимой ступенью реабилитации Рифеншталь. Этой книгой прошлое как бы окончательно переписано заново, и поклонники Рифеншталь получают подтверждение собственного убеждения в том, что она всегда была только искательницей красоты, но отнюдь не пропагандисткой с дурной славой. Альбом содержит изображения безукоризненно прекрасного благородного племени, а суперобложка демонстрирует снимки «совершенной немецкой женщины» — как Гитлер называл Рифеншталь.

Безусловно, не будь альбом подписан ее именем, никому и в голову не пришло бы, что его автор — один из интереснейших, талантливейших и влиятельнейших художников эпохи нацизма. Но если вглядеться в эти фотографии пристальней и сопоставить их с пространным комментарием, исходящим от самой Рифеншталь, станет ясно, что эта вещь непосредственно связана с ее деятельностью в тот отдаленный период. Ее индивидуальность сказалась уже в самом факте выбора именно этого, а не иного племени, народа, который она описывает как необычайно артистичный (у каждого есть музыкальный инструмент), красивый (нубийцы, отмечает она, «обладают атлетическим сложением, какого не встретишь нигде в Африке»), наделенный «склонностью к духовному и религиозному больше, нежели к земному и материальному», из всех видов деятельности предпочитающий церемониально-ритуальную. Здесь Рифеншталь находит идеал примитивного общества и создает портрет народа, пребывающего в чистой гармонии со средой, не затронутой «цивилизацией».

Все четыре фильма Рифеншталь, выпущенные при нацистах, славят возрождение тела и общности, достигаемой через культ непоколебимо стойкого лидера. Эта идея непосредственно следует из фильмов Фанка, в которых она блистала, и из ее собственного «Голубого света». Альпийские истории — это повествование о стремлении к возвышенному, о зове простого и первобытного, о головокружении перед лицом власти, символизируемой величавой красотой гор. Нацистские фильмы — это эпические повествования о достижении общности, когда повседневное преодолевается экстатической жертвенностью и аскетизмом; словом, это фильмы о триумфе силы. И «Последние из нубийцев» — элегическая песнь уходящей в небытие красоте и мистическим силам примитивного общества, которое Рифеншталь называет своим «приемным» народом, завершающая часть созданного ею триптиха, визуализировавшего фашизм.

В первой части этого триптиха, в «горных» фильмах, тепло одетые люди устремляются ввысь, чтобы самоутвердиться в чистоте снегов; жизненная сила отождествляется с испытанием физических сил. В средней части, в «Триумфе воли», чередуются общие планы огромных человеческих масс с крупными планами, символизирующими единую страсть, абсолютную готовность к самопожертвованию; «Олимпия», наиболее зрительно богатый ее фильм, сочетающий вертикаль «горных» фильмов с движением персонажей по горизонтали, характерным для «Триумфа», показывает, как легко одетые спортсмены взыскуют восторга победы под взглядом сверхзрителя — Гитлера. В третьей части — «Последние из нубийцев» — почти обнаженные аборигены, ожидающие последнего величайшего испытания, надвигающегося на их героическое племя, неминуемой гибели, предаются радостным играм под лучами испепеляющего солнца.

Это эпоха Götterdämmerung[2]. Главные события жизни нубийцев — единоборства и похороны. В истолковании Рифеншталь нубийцы — племя эстетов. Подобно так называемым «глиняным людям» Новой Гвинеи, нубийцы по значительным случаям покрывают себя сероватым пеплом, что безошибочно прочитывается как знак смерти. Рифеншталь с удовольствием отмечает, что попала в их края вовремя, пока славные нубийцы не успели развратиться деньгами, должностями и одеждой (а также, наверное, гражданской войной, раздирающей эту часть Судана, о которой она не упоминает, ибо ее заботит не история, а миф).

Хотя нубийцы принадлежат черной не-

[2] Götterdämmerung (нем.) — сумерки богов.

арийской расе, Рифеншталь изображает их в русле традиций нацистской идеологии, используя контраст чистого и нечистого, целомудренного и развращенного, физического и духовного, довольства и уныния. Как известно, основным обвинением против евреев в нацистской Германии было то, что они урбанистичны, интеллектуализированы, являются носителями деструктивного «критического духа». Когда в ноябре 1936 года Геббельс официально запретил художественную критику, он объяснил это «типично еврейским характером» последней, а именно предпочтением индивидуального — коллективному, интеллекта — чувству. В наши дни фашизм отводит роль развратителя уже не еврейству, а самой цивилизации.

Рифеншталь возрождает риторику фашизма, восхваляя радостное единство нубийцев, рождающееся на борцовских поединках, где сражаются не за материальное вознаграждение, но «за обновление священного жизненного духа племени». Борьба — отличительный признак нубийского образа жизни... Борьба порождает в болельщиках самое страстное законопочитание и эмоциональное участие, это выражение в видимой социально значимой форме невидимого мира разума и духа.

Прославляя общество, где успех в борцовском поединке — «главная цель жизни мужчин», она остается в русле идей своих нацистских фильмов. Но, портретируя нубийцев, она идет дальше, возрождая новый для ее творчества аспект фашистского идеала общества, в котором женщины — всего лишь производительницы и помощницы, отлученные от всех ритуальных функций, представляющие собой угрозу единству и силе мужчин; «в идеальном обществе» женщины знают свое место.

И, наконец, Рифеншталь точна в своем выборе предмета фотоизображения, останавливая его на людях, которые «смотрят на смерть как на деяние судьбы, которой нельзя противостоять», на обществе, где самым вдохновенным и масштабным ритуалом являются похороны. Viva la muerte![3]

Фашистская эстетика, включая восхищение первозданными ценностями, все же не ограничивается ими. Вообще говоря, она восходит к комплексу ситуаций, связанных с контролированием поведения, подчинением, предельными испытаниями и переживанием боли, а также объединяет в себе два человеческих состояния, кажущихся несовместимыми — эгоманию и служение. Отношения господина и раба принимают карнавализованную форму: массовые скопления людей, превращение их в «частицы», их группирование вокруг всемогущего лидера — человека либо определенной силы. Драматургия фашизма фокусируется на оргиастических сделках между могущественной властью и марионетками, одетыми в униформу, постоянно увеличивающимися в количестве. Ее хореография сочетает вечное движение и застывшую «мужественную» статичную позу. Фашистское искусство воспевает отказ от собственного «я», славит нерассуждающее подчинение, утверждает торжество смерти.

Такого рода искусство не всегда выступает под маркой фашизма (если говорить о кино, то на память приходят хотя бы такие фильмы, как «Фантазия» Уолта Диснея, «Вся банда здесь» Басби Беркли и «2001: космическая одиссея» Стэнли Кубрика, где поразительно ярко проявляют себя формальные структуры и темы, свойственные фашистскому искусству). И, разумеется, эти черты дают о себе знать в официальном искусстве коммунистических стран, которое всегда выступает под знаменем «реализма», в то время как фашизм, презрительно отзываясь о реализме, объявляет себя приверженцем идеализма. Тяга к монументальности и массовому поклонению вождю характерны и для фашистского, и для коммунистического искусства и отражают общие для всех тоталитарных режимов воззрения, заключающиеся в том, что назначение искусства состоит в увековечении вождей и их учения. Не менее характерно в этом плане и существование жестких образцов, предусмотренных форм. Отсюда любовь к массовым физкультурным парадам, демонстрации тел. Гимнастика, столь популярная ныне в странах Восточной Европы, также воплощает в себе черты эстетики фашизма с ее доминантой оформленной силы и армейской субординации.

Как в фашистской, так и в коммунистической политике воля материализуется в театрализованной форме как диалог вождя и «хора». Но любопытно не то, что в эпоху национал-социализма искусство подчинялось нуждам политики — это имеет место при диктатуре любого толка, а то, что политика впитала в себя риторику искусства его позднеромантической фазы. Нацизм выявил в искусстве те свойства, которые сделали его искусством тоталитарным. Официальное искусство Советского Союза и Китая служит утопической морали. В основе фашистского искусства — утопическая эстетика фи-

[3] Viva la muerte (*исп.*) — Да здравствует смерть!

зического совершенства. Живописцы и скульпторы эпохи нацизма часто изображали обнаженную натуру, но им запрещалось показывать какие-либо недостатки или уродства. Их «ню» похожи на картинки в спортивных журналах, на плакаты в спортзале, асексуальны и порнографичны (в прямом смысле слова), поскольку их совершенство — фантазм.

По контрасту с епитимьей асексуальности, налагаемой на официальное коммунистическое искусство, искусство нацистское одновременно воспаряет и навевает нечистые мысли. Утопическая эстетика с ее культом физического совершенства и строгой биологической определенности подразумевает в обществе идеальный эротизм: сексуальность сублимируется в обаяние вождей и радость подчинения им. Идеал фашизма состоит в том, чтобы перевести сексуальную энергию в «духовную силу» на благо общества. Эротическое (скажем, женщины) предстает как искус, наиболее героическим откликом на который является подавление сексуального желания. В свете этого понятно, что Рифеншталь обращает свой взор к нубийцам, браки которых, по контрасту с пышными похоронами, носят скромный, непраздничный характер.

Для непросвещенной немецкой публики привлекательность нацистского искусства состояла в его простоте, фигуративности, чувственности, отсутствии интеллектуализма, дающем отдохновение от сложностей модернизма. Публику искушенную не в последнюю очередь манила художественная избыточность, аккумулировавшая в себе все стили былых времен. Но тем не менее сегодня его возрождение вряд ли возможно. Не из-за присущей ему дидактичности, но потому, что оно удручающе бедно как художественная форма.

«Триумф воли» и «Олимпия» — несомненно, грандиозные фильмы (может быть, это два самых великих документальных фильма всех времен и народов), но в художественном смысле они не оставили значительного следа в истории кино. Сегодня никто из режиссеров не станет обращаться к Рифеншталь, в то время как многие (включая и меня) считают Дзигу Вертова неиссякаемым источником идей для обновления киноязыка, хотя вряд ли ему удалось создать столь же влиятельный и будоражащий фильм, как «Триумф воли» или «Олимпия». (Правда, в его распоряжении не было таких средств, какими обладала Рифеншталь.) Отдавая должное фильмам Вертова, всегда имеют в виду, что он был порядочным человеком, умницей и оригинальным художником-мыслителем, в конце концов раздавленным диктатурой, которой он служил. И большинство современной аудитории Вертова (как Эйзенштейна и Пудовкина) полагает, что кинопропагандисты в первые годы Советской власти служили благородному идеалу, пусть и изменившему им на практике. Но оценка Рифеншталь подобной поправки включать не может, поскольку никто, в том числе и те, кто способствует ее реабилитации, не в силах представить ее в привлекательном свете; мыслителем же она не была тем паче.

Бытует мнение, что национал-социализм выступает с позиций брутальности и устрашения. Это не так. Он включает и идеалы, которые сегодня ассоциируются с другими знаменами: идеал жизни как искусства, культ красоты, фетишизм мужества, растворение отчуждения в экстатических чувствах коллектива; унижение разума; объединение в единую человеческую семью (и отцовство вождей). Эти идеалы живы и действенны для многих, и было бы несправедливо утверждать, что влияние «Триумфа воли» обусловлено тем, что фильм якобы создан гениальной рукой. Фильмы Рифеншталь действенны потому, что в их основе — романтический идеал, которому привержены многие и который может облекаться в разнообразные формы, принимая, например, вид молодежной роковой культуры, традиционной медицины, тьермондизма или веры в сверхъестественное. Упоение коллективизмом не препятствует утверждению вождизма; напротив, оно практически неизбежно приводит к этому (неудивительно, что большинство молодых людей, преклоняющих колени перед гуру и добровольно заключающих себя в строгие дисциплинарные рамки,— это бывшие антиавторитаристы и антиэлитисты 60-х).

Рифеншталь вряд ли можно отнести к числу эстетов в привычном для нас понимании слова или же к романтизированным антропологам. Сила ее произведений — в последовательном проведении политических и эстетических идей, и в свое время именно это воздействовало на зрителей, тогда как теперь считается, что рожденные ею образы влекли к себе красотой композиции. Вне исторической перспективы эдакое эстетство открывает дорогу для бездумного приятия пропаганды, культивирования всевозможных разрушительных чувств, последствия чего люди отказываются серьезно воспринимать.

В наши дни искусство, возрождающее темы фашистской эстетики, пользуется довольно широкой популярностью как несущее в

себе некое свежее дыхание. Фашизм может предстать всего лишь модой с присущей ей терпимостью в области выбора. Но все же суждения вкуса сами по себе не абсолютно невинны. Суровая правда заключается в том, что уместное в элитарных кругах не всегда годится как факт массовой культуры, что пристрастия, не несущие в себе вреда, когда они — достояние меньшинства, становятся разрушительными, приобретая статус всеобщности.

II

Теперь у меня в руках совсем другое издание — из тех, что громоздятся на стендах в аэропортах и магазинах «для взрослых», недорогая книжка в мягкой обложке, ничего общего не имеющая с альбомом для знатоков «Последние из нубийцев». Тем не менее то и другое произрастают из единого корня, хотя в готовом виде разительно отличаются друг от друга. «Регалии СС» — английское издание, имеющее не научное, а сексуально-просветительское назначение.

Униформа вызывает всеобщее восхищение. Она навевает мысли об общности, порядке, единстве (благодаря знакам отличия, медалям, орденам и прочим деталям, указывающим на признанные заслуги). Но форма и ее фотографическое изображение — не одно и то же. Фотографии эсэсовских регалий — эротический материал, визуализация особенно сильнодействующей и широко расходящейся сексуальной фантазии. Почему именно эсэсовская символика такова? Потому что СС — идеальное воплощение откровенного фашистского утверждения, что сила — это и есть правда, утверждения абсолютной власти над другими и отношения к этим другим как к заведомо низшим существам. СС была сформирована как элитарная военная организация, которая должна была символизировать не только силу, но и красоту. (Вряд ли нам попадется в руки книга «Регалии СА», которая осталась в истории как образ толпы быкоподобных неуклюжих любителей пива, заурядных коричневорубашечников.)

Униформа эсэсовцев была стильной, хорошо скроенной, с чуть заметным налетом эксцентричности. На обложке книги дается пояснение: «Форма была черного цвета, что имеет в Германии важный символический смысл. Она изобилует эмблемами и украшениями, указывающими на место ее носителя в иерархии, и придает ему театрально-устрашающий вид».

Эстетизация облагораживала фашистскую идеологию, амуниция ее сексуализировала. Эротический компонент фашизма явственно проступает в таких произведениях, как «Солнце и сталь» и «Признания маски» Юкио Мисимы, а также в фильмах «Просыпающийся скорпион» Кеннета Энджера и «Гибель богов» Лукино Висконти, «Ночной портье» Лилианы Кавани. Нацизм как никакая иная поп-культура обладает колдовскими чарами. Кроме того, подъем интереса к нему в большой мере вызван неутоленным любопытством. Для тех, кто рожден в послевоенные годы и кому осточертела пропаганда за или против коммунизма, фашизм воплощает в себе нечто экзотическое и неизведанное. Примем также во внимание, что молодым вообще свойственно увлечение ужасным и иррациональным. Курсы лекций по истории фашизма посещаются в колледжах активнее всего, наравне с курсами по оккультным наукам и вампирству. И, наконец, особую роль играет сексуальный соблазн, с ошеломляющей прямолинейностью демонстрируемый на страницах «Регалий СС» и не поддающийся аннигиляции ни иронией, ни чрезмерной популярностью.

Повсюду в мире порнографическая литература использует нацистскую символику. Сапоги, кожа, цепи, железные кресты на сверкающих торсах, свастика, металлические крючья и тяжелые мотоциклы составили самый таинственный и завлекательный эротический арсенал. Но почему все-таки нацистская Германия, сексуально репрессивное общество, стала символом эротизма? На каком участке режим, преследовавший гомосексуалистов, совершил этот странный поворот?

Ключ можно отыскать к расположенности самих фашистских вождей к сексуальной метафорике. Вслед за Ницше и Вагнером Гитлер рассматривал вождизм как сексуальное господство над массой, как сексуальное насилие над ней. (Толпы людей в «Триумфе воли» выражают состояние экстаза, рожденного в них фюрером.) Левые движения стремились к унисексизму, были асексуальны в сфере воображаемого. Правые движения, пуританские и репрессивные по духу, внешне эротичны. И нацизм «сексуальнее» коммунизма (что не является его заслугой, но лишь отражает нечто, существующее в природе сексуального воображения).

Конечно, большинство людей, на которых подействовала униформа СС, не одобряют деятельности этой организации, если вообще имеют о ней сколько-нибудь внятное пред-

ставление. Но они ощущают в себе токи того сексуального чувства, которое обозначается термином садомазохизм. Садомазохистские фантазии распространены как между гетеросексуалами, так и между гомосексуалистами, но более заметны среди последних.

Между садомазохизмом и фашизмом существует естественная связь. «Фашизм — это театр»,— сказал Жене в романе «Похоронные ритуалы». Садомазохизм предполагает вовлеченность в сексуальную инсценировку. Участники этих театральных действ — прекрасные костюмеры, хореографы и актеры, особенно возбужденные сознанием того, что этот спектакль не для всех. Садомазохизм соотносится с обычным сексом так, как война с мирной жизнью: он дает уникальный опыт. Так же как общественное согласие умиротворяет и укрощает, обыденный секс всего лишь доставляет удовольствие, но не будоражит. Быть «приличным», цивилизованным — значит быть отчужденным от варварского опыта, который инсценируется садомазохистскими оргиями.

Пьяный русский крестьянин, избивающий свою жену, делает это оттого, что чувствует себя обездоленным, угнетенным, обманутым, и потому, что женщина — удобная жертва. Англичанин, завсегдатай борделя, которого хлещут плеткой, расширяет сферу своего опыта. Он платит шлюхе, чтобы она совершала с ним театрализованное действие, возрождала его прошлое — опыт школьных дней или детской, где копилась его сексуальная энергия. Такое прошлое пробуждает и фашизм, театрализовавший сексуальность. То, что французы называют «английской порочностью», можно было бы назвать художественным утверждением индивидуальности. Мода на нацистскую символику — это реакция на деспотическую свободу выбора в сексуальной жизни (и в других сферах тоже), на невыносимую степень индивидуализации, это проба самозакабаления.

Ритуалы господства и закабаления — это логическое развитие общественной тенденции к предоставлению людям все более широкого выбора жизненного стиля. В обществах, предшествовавших нашему, секс всегда был только действием, не подлежащим обдумыванию. Но когда секс сопрягается со свободой выбора, он становится формой самосознания, театрализованной формой, квинтэссенцией которой является садомазохизм, вознаграждающий через насилие.

Садомазохизм всегда пребывал на периферии сексуальной жизни: это секс в его чистейшем виде, освобожденный от личностного, от любви. Неудивительно, что в последнее время он увязывается с нацистской символикой. Никогда прежде отношения господина и раба не эстетизировались в столь сознательной форме. Маркизу де Саду пришлось создавать свой театр наслаждения через насилие с самых азов, импровизируя декорации, костюмы и богохульные ритуалы. Теперь алгоритм доступен каждому: цвет — черный, материал — кожа, импульс — красота, средство — самоотдача, цель — экстаз, замысел — смерть.

1974

Перевод Н. Цыркун

Виктор Гульченко

Между «оттепелями»

I. От мелодрамы к драме

«Бесы» семнадцатого года, перехватив власть у Февраля, нимало не мешкая, повели свое революционное дело к уничтожению человеческого начала в человеке, к экспроприации духовных и душевных богатств.

Отрицание былой культуры, небрежение серьезным знанием, культ воинствующего невежества — в такой специально создаваемой среде не могло не происходить постепенное, с каждым вновь приходящим поколением усугубляющееся опустошение души.

Собственно, вся наша новейшая история и есть История пустой души. В огромном котловане, вырытом за десятилетия, если что и можно разместить, так это именно пустоту.

Трагическое предощущение утраты воздуха истинной жизни великолепно передал Чехов в своих драмах и комедиях. Существуй писатель в наши дни, ему пришлось бы прибегнуть к исключительно трагифарсовым приемам, чтобы живописать удручающие безобразия текущей действительности.

Но нет уж давно не только Чехова,— сам чеховский подход к жизни, само его внимание к Человеку безнадежно устарели, как, например, Гаев или тем более Фирс.

Там, в наглухо заколоченном доме быв-

Режиссер Кира Муратова

шего имения, кажется, навеки остались многие и многое. И стоит этот дом, полный призраков. И с каждым новым десятилетием все теснее становится в нем. Процент призрачности нашей жизни настолько высок, что завтра или послезавтра снаружи, за окнами заколоченного дома, могут остаться, видимо, только существа с пилами и молотками.

В спектакле Анатолия Васильева «Серсо», шедшем в зас[illegible]ные 70-е годы, заколоченный дом сделался вместилищем гибнущих душ нескольких поколений — в частности, поколения сорокалетних «шестидесятников» и шестидесятилетнего чудака, имевшего несчастье (или счастье?) родиться в старорежимное время.

Этот дом в конце концов заколачивают не простыми досками, а множеством дверей, отысканных где-то на свалке, некогда тоже запиравших и отпиравших входы в другие жилища. Дверей оказывалось так много на один это дом, что нельзя было не узреть в данном сценическом сооружении очертаний некоего *последнего оплота*.

К моменту выхода васильевского спектакля уже давно было покончено не только с недвижимой частной собственностью, но и даже с невидимой: индивидуальный мир любого советского человека всецело принадлежал партии, единственной выразительнице воли народа — так получалось,— безраздельной владелице чувства народа.

Короткая пора послабления со стороны партии, наставшая после ее XX съезда, знаменовала собою не что иное, как отдых перед новым боем партии с собственным народом.

Та нештатная в условиях коммунистических казарм ситуация даровала нашим людям редчайшую возможность свободомыслия и, что уж вовсе невероятно,— свободочувствования. Забрезжил реальный шанс возрождения в «гомо советикус» человеческого начала, пробуждения плененных в нем идеологией лирических стихий.

Но передышка была короткой, а бой оказался затяжным, отягощенным к тому же маразмом и болезнями верховных предводителей слабеющей импер-державы. Выпали годы, когда несчастные ее граждане могли наблюдать своего рода лафетные гонки: «последний путь» от Колонного зала до Кремлевской стены буквально не просыхал.

Казалось, сама природа вызвалась отмстить за обиженных детей своих. Но давно постановившие «сказку сделать былью» политкудесники скрутили и природу: чернобыльский град, не ведая жалости и границ, больно ударил по многим землям и жизням. Если бы пастухи народного стада прилежней проходили физику в своих фабрично-заводских вечерних или заочных академиях, они бы знали, что распад ядерных частиц длится много дольше, чем распад коммунистической системы, и что еще немало едоков сменится у номенклатурного корыта неустанно зреющего социализма, прежде чем погибнут последние дети или внуки жертв Чернобыля.

В преддверии этих лет у нас вышел перевод романа Маркеса «Осень патриарха», где все вокруг героя кончалось и менялось, но вечным, «живее всех живых», оставался сам герой. Собственно, о сохранности бренной плоти его как таковой здесь и не было забот, главное — незыблемость, несокрушимость его власти. Вечной власти. Власти Бога на земле.

В этом гипертоталитаризме маркесовского героя, в самом, равном бесконечности, его увядании угадывалось меж тем что-то до

боли знакомое и родное, отвечающее скорее нашим размахам, нежели крохотным, в сравнении с отечественными, пятачкам латиноамериканских стран.

Но в том и парадокс, что диктаторам малых стран присущи амбиции, несоразмерные с реальными возможностями осуществления их власти. И наоборот. Современные наши верховоды чаще всего не соответствуют масштабам занимаемых ими должностей. Они более всего — герои райцентра, первые парни на деревне, где в действительности и родились.

Райцентровский, поселковый, станичный синдром рано или поздно дает о себе знать. Карликовый бонапартизм тем трагикомичней, чем выше бедный сын райцентра стоит на номенклатурной лестнице. Но куда бы ни вознесла его судьба, он навсегда пребудет провинциалом — не обязательно по месту рождения, но непременно по духовной ориентации. И даже Москву или Ленинград этот сын, если его не остановить, способен превратить в «образцовый коммунистический город», в какой-нибудь там Захолустьинск или Гришинск.

Амбиции номенклатурной «лимиты», в особенности высшего и наивысшего ее эшелона, нуждаются в каждодневной подпитке реальной властью, камуфлирующей посредственность и возвеличивающей серость. Здесь немалую лепту вносили и вносят придворные журналисты, придворные художники, а теперь еще и придворные диссиденты вкупе с левой номенклатурой.

Всей полнотой реальной власти у нас владела и в основном продолжает владеть КПСС. И никто не может избавиться от непременной своей зависимости от партии — ни лютые, но беспомощные ее оппоненты, ни самые далекие от политики люди. Лирики, например.

К числу последних принадлежит и Кира Муратова, создательница нескольких, по ее выражению, «провинциальных мелодрам», а затем неожиданного по структуре и пафосу «Астенического синдрома». Каждое новое художественное слово Муратовой, каждый новый экранный образ ее картин вступали в тихое противоречие с партийным идеалом «советского человека», «трудящегося» — странного бесполого существа, достигающего энтузиастического своего оргазма в увлекательном процессе соцсоревновательной трудовой деятельности.

Партийный идеал находил официальное выражение в общественном идеале, пересматриваемом каждую пятилетку или семилетку. В этих бесконечных «единениях» партии с народом, в этих закатываемых от съезда к съезду идеологических свадьбах всегда было что-то неприличное, нездоровое, сулящее тяжкое похмелье, семейные неурядицы и взаимные супружеские измены. Дело, собственно, постепенно к тому и пришло и сейчас, похоже, пахнет окончательным разрывом. Нельзя, однако, думать, что одна сторона, невзирая на многократные гуляния «налево», спешит расстаться с другою. Эта любовь — воистину до гроба, потому что народ, он, конечно, и без партии как-нибудь проживет, а вот партия без народа недолго протянет.

Целомудрие бдительной КПСС восстает против любого отклонения от своего идеала. Партия «светлого завтра», заняв удобные места у воображаемого входа туда, зорко следит, чтобы никто не пытался улизнуть от своего счастья. Неугомонная хлопотунья, партия создает все новые свои институты, через которые прямо или опосредованно, явно или тайно она продолжает осуществлять свое влияние, официально упраздненное вместе с 6-й статьей Конституции.

Для поддержания в должном строгом режиме художников муратовского толка партия когда-то внедрила в заплечный эстетический обиход ярлык «мелкотемья». Ныне вышедшая из употребления данная буква политической нравственности не отменила меж тем застоявшегося ее духа. Только все нынче обернулось с ног на голову в нашем совершенно неподцензурном мире.

«Тусовка» со «стебом» — привычное дело.

«Чернуха» с «порнухой» — тоже.

А вот всякие там нежности, охи и вздохи, страсти и поцелуи без раздевания, все эти «фи-фи-фи» и «ти-ти-ти» — на это прямотаки стыдно смотреть. Ну, чистая порнография. Или натуральное «мелкотемье».

Еще вчера обожали Радзинского и Мережко, сегодня и они разве что для пенсионеров.

А Стриндберг или Ибсен — вообще инопланетяне.

Мелодрама из чужой жизни, «Рабыня Изаура» — куда ни шло. Драма из своей жизни, «made in USSR» — занудство и скука.

Рязановскую «Иронию судьбы» руки чешутся сократить и переснять. В духе современного «стеба». В «непристебнутом» же виде эта милая рязановская комедия воспринимается как чистое «ретро», посыпанное бабушкиным нафталином. Слишком уж сладенькая, приторная даже история по суровым нынешним временам.

Что вы хотите!

Вон вчера в очереди у соседней булочной две тетки (не женщины, именно тетки)

подрались. Одна другой голову в кровь разбила.

А в одном ленинградском дворе труп без головы нашли. Потом и голову отдельно где-то обнаружили — и по телевизору показали. Для опознания: не знаете ли, мол, дорогие телезрители, от чьего туловища данную голову оторвали?..

И еще в каком-то городке малолетки, детсадовцы и младшие школьники, своего сверстника до смерти забили. При «разборке».

И т. д. и т. п.

«Короткие встречи».
Валентина — К. Муратова,
Максим — В. Высоцкий

«Короткие встречи».
Надя — Н. Русланова,
Максим — В. Высоцкий

Это вам не просто Невзоров, это — сама жизнь. Какие уж тут мелодрамы!

Неужели раньше ничего подобного в нашей великой стране не происходило?

Кое-что бывало, конечно, и все же пещерного, звериного в нас было поменьше.

Тоталитарное бытие определяет тоталитарное же сознание.

Народ не сам дошел до жизни звериной — его довели.

Муратова постигает народную беду вместе со своими согражданами. И в сегодняшней толпе «Астенического синдрома», и среди вчерашних людей «Коротких встреч» и «Долгих проводов».

Муратовские «провинциальные мелодрамы» вторгались в мир, и поныне нам мало ведомый.

Самое удивительное, что это ведь не только муратовский, но и наш мир тоже. То, о чем она бралась рассказывать, существовало где-то в глубинах и нашей души, где мы продолжали оставаться мужчинами и женщинами, где мы могли радоваться и печалиться тем вещам, мимо которых в реальности с легкостью проходили.

Это не сон разума, это тяжкое забытье души. Это прижизненное отлучение от нее. По существу это пребывание вне подлинной, многомерной реальности.

Тоталитарная идеология сконструировала другую, выдуманную действительность и насильно поселила нас в ней. Те, кто хоть как-то ощущают разрыв между выдуманным и сущим,— страдают. Те, кто обнаруживают лирическую недостаточность бытия,— не находят себе места в фальшивой среде. Это может быть «деловая», «производственная» среда или среда «общественной работы». Типично наш, казарменный, уклад.

Героини муратовских мелодрам по анкетам — служащие. В «Коротких встречах» — советский работник, в «Долгих проводах» — работник бюро технических переводов. Но это по анкетам, а у Муратовой они, конечно, всего лишь женщины — и этим все сказано.

Они входят в муратовские сюжеты без должностей и трудовых забот, а с призванием любить и быть любимыми. Их время не может быть поделено на «рабочее» и «нерабочее», ибо это время ожиданий и надежд, разочарований и снова надежд.

Это лирическое, полетное время. Время, где нет часов со стрелками и часов без стрелок, ибо это время не отсчитывается — оно избывается.

Конечно, это еще и плотское, биологическое время, имеющее свои восходы и свои

закаты. И потому это время приливов и отливов, время Солнца и время Луны. Время, равное всей человеческой жизни и даже большему. Ведь это еще и время мужа и жены, любимого и любимой. И, стало быть, время продолжения рода. И, стало быть, время матери и сына. Родительское время.

«Треугольники» муратовских мелодрам вписаны именно в такое время.

В «Коротких встречах»: женщина — ее любимый — и другая женщина, у которой как раз в период разлуки вышеозначенной пары случайно происходят свои «короткие встречи» с тем же героем. Первая уже давно любит его; вторая, моложе первой, еще только начинает ощущать свое чувство. Это не традиционный любовный «треугольник», потому что в нем вообще нет «третьего лишнего» и отсутствует мотив ревности и измены: каждая женщина связана с героем независимо от другой. Скорее здесь нужно вести речь о параллельных, которые пересекаются где-то за рамками сюжета: первая знает его — вторая знает его,— но вместе втроем они нигде и никак не взаимодействуют, он продолжает существовать в отдельных ожиданиях каждой. Движение чувств происходит сразу в трех направлениях. Всех троих персонажей связывает, таким образом, лирическое время, которое, воспользовавшись понятием английской грамматики, можно обозначить так: Future in the Past — Будущее в Прошедшем.

В «Долгих проводах»: женщина — бывший ее муж, ныне не столько отсутствующий в другом городе, сколько присутствующий в другом лирическом пространстве,— и общий их сын, для которого мать *уже есть*, а отец *еще будет*, ибо реальные контакты с ним едва установились. Тут присутствуют и мотив ревности (мать ревнует сына к отцу и отца к сыну), и мотив измены (сын собирается бросить мать, надумав уехать к отцу).

«Перемена участи» стала у Муратовой своеобразным мостом между «Короткими встречами», «Долгими проводами», с одной стороны, и «Астеническим синдромом», с другой. Здесь «треугольник» как будто бы вполне традиционный: муж — жена — любовник. Но очень скоро становится заметным, что все трое, а в особенности жена и муж, не вполне отвечают амплуа мелодраматических героев. Мы имеем здесь дело с преодолением жанра внутри жанровой модели, с прорывом сквозь мелодраму к драме. Тому помогает и рассказ Сомерсета Моэма «Записка», положенный в основу фильма. Но главный источник этой энергии, конечно же, сама Муратова, специально усложнившая свою задачу, «переменившая участь» и персонажей данного сюжета, и свою собственную как создателя фильма. Фильм не столько отвечает на вопросы фабулы, сколько продлевает линии сюжета — туда, за горизонт фильма, где сам сюжет, собственно, кончается. Именно там продолжается лирическое время героини, убившей любовника, оправданной при активном участии мужа, самоубившегося, меж тем, после успешного суда. Вернувшаяся из тюрьмы героиня попадает в куда более крепкий плен собственных женских исканий. Если и есть в «Перемене участи» загадка, так это одна — загадка Женщины.

В «Астеническом синдроме» лирическое время не то чтобы останавливается (в абсолютном смысле это невозможно), но растекается множеством ручейков по какому-то дикому, вздыбившемуся и разворошенному эпическому пространству. Этот фильм у Муратовой и получился лирико-эпическим. Хроника будней здесь увидена историческим зрением. «Треугольник», меж тем, прочерчивается и тут, только уж очень своеобразный: внеэкранный персонаж, муратовский alter ego — женщина, потерявшая мужа, и она же актриса, эту роль сыгравшая («фильм в фильме») — и вечно спящий учитель, за которым не сразу начинаешь следить как за сквозным героем. И это не случайно, ибо он выбран из современной людской толпы как бы наугад. Ничьи линии здесь не пересекаются, однако сюжет, при всей внешней его пестроте и эклектичности, имеет весьма строгую композицию. В целом сюжет внушает ту же гнетущую безысходность, что и его первая, отдельная вроде бы треть — «фильм в фильме». Мы оказываемся тут на балу закономерностей в масках случайностей.

Принцип «золотого сечения», не случайно заложенный в композицию этой картины, позволяет как-то уравновешивать и перераспределять буйство страстей, которыми буквально кипит «Астенический синдром».

Фильм этот — исповедь муратовского alter ego на грани истерики.

Муратова не живет, но творит «по Фрейду», а если хотите, по законам живой, естественной жизни. Во всяком случае, она, как может, настаивает на них.

Никому, разумеется, не дано копаться в ее биографии, вникать в ее личную жизнь. Но по самим фильмам видно, как близки, как отлично понимают друг друга Муратова — женщина и Муратова — художник.

Собственно, обе ипостаси в ней попросту неразделимы. Муратова, можно сказать, есть alter ego не только своего творчества, но и собственной жизни. Своим вдохновением и талантом она всецело обязана женскому своему предназначению. И оттого, наверное, Муратова за все и расплачивается вдвойне — одновременно и за творческие передряги и за личные невзгоды.

«Астенический синдром» в этом смысле итожит двойные — но никак не двойственные — ее искания, приводит ее и тех, кто

Конечно, первая «оттепель», как теперь выяснилось, была всего лишь иллюзией, сказкой, вставным номером в исторический процесс, отнюдь не утративший возможностей резкого похолодания. Ничего не поделаешь: такой уж у нас климат. Но та же «оттепель» скольким художникам, скольким «шестидесятникам» дала реальный шанс искренне высказаться. Шанс состояться.

Искания Муратовой делаются понятнее в контексте произведений других художников — прозы Юрия Казакова и Юрия Трифо-

«Долгие проводы». Евгения Васильевна — З. Шарко

солидарен с нею, к выводам весьма печальным.

В «Астеническом синдроме» муратовское очарование жизнью вплотную столкнулось с муратовским разочарованием в ней. «Шестидесятнический» ее идеализм потерпел здесь крах. Дальнейшее существование в жанре «провинциальной мелодрамы» оказалось категорически нетерпимым.

Можно, конечно, выразиться спокойнее: просто пришла, мол, приличествующая возрасту и опыту мудрость. Ничего странного и страшного. Обыкновенная история.

Все так. Только ведь кризис Муратовой органично совпал с кризисом нынешнего поколения наших людей, словно в насмешку продолжающих называться советскими. Кризис Муратовой совпал с глубочайшим кризисом псевдосоциалистического общества и бесчеловечной системы, его парализовавшей.

«Астенический синдром» — быть может, и не самая совершенная, но наверняка самая интересная и самая глубокая по своей искренности работа нашего кино времен второй «оттепели».

Портрет художника в зрелости — вот что такое «Астенический синдром».

нова, пьес Александра Володина и Александра Вампилова. Сама эволюция муратовского кинематографа пришлась на переходный в нашем искусстве период от Вампилова к Петрушевской. И если появлением «Астенического синдрома» Муратова обязана самой жизни и своему к ней отношению, то восприятие «Астенического синдрома» зрительской аудиторией подготовлено как раз театром Петрушевской, в особенности, когда к нему причастны Роман Виктюк («Уроки музыки») или Марк Захаров («Трй дёвушки в голубом»).

Муратова и Петрушевская, видимо, вообще одного художественного корня мастера.

Могут сказать: обе они женщины — вот и все сходство.

Так ведь и товарищ С. П. Горячева, главная героиня нынешней весны, эта Жанна д'Арк Российской компартии, тоже как будто бы женщина. И другая «Свобода, ведущая народ», не могущая поступиться принципами, товарищ Н. А. Андреева, упредившая мужественный поступок Горячевой и урвавшая тем самым часть всесоюзной ее славы,— тоже женщина!

Но поставьте рядом обе эти пары —

большего диссонанса, наверное, еще не знала природа.

Элементарно развести их по разные стороны баррикад — подобное действие было бы совершенно в духе вчерашней «вульгарной социологии» и сегодняшних парламентских ристалищ.

Не по разные стороны баррикад они — по разные стороны самой жизни.

Муратова и Петрушевская вообще вне каких бы то ни было баррикад. Для них составить «политическое заявление» все

ность. Что из этого выходит, ясно и без картин Муратовой. Достаточно вспомнить фильмы «Член правительства» или «Светлый путь», «Старые стены» или «Прошу слова». А что из этого могло бы выйти еще, легко узнать из ленты «Москва слезам не верит»: явился вдруг слесарь-интеллигент Гоша — и кончились для энергичной директрисы трудовые будни и общественная работа. Всё кончилось. Осталась одна любовь.

Берегитесь, девки! Мужчина пришел...

равно что для запорожцев — написать письмо турецкому султану.

Не надо никого и никуда разводить. Просто товарищей Андрееву и Горячеву «бесы» попутали — и они поддались или сдались, как хотите это называйте. А мадам Петрушевская и мадам Муратова — устояли. Вот и все баррикады.

Можно, кстати, предположить, что сама Муратова в «Коротких встречах» появилась в облике... молодой Горячевой. А Зинаида Шарко сыграла в «Долгих проводах»... ну, кого бы вы думали? Да свою землячку: Нину Андрееву.

Подобное предположение покажется кощунственным и оскорбительным для чудных муратовских героинь. И все же, рискуя быть обвиненным в политическом экстремизме, деструктивной деятельности и даже в травле, хочется стоять на своем: да, и Светлана Горячева могла быть точно такою же, как Валентина Свиридова в «Коротких встречах», и Нина Андреева вполне могла бы походить на Евгению Васильевну из «Долгих проводов». Просто героинь нашей реальной жизни горячо увлекла «общественная», «политическая» или там «трудовая» деятель-

Устояли Петрушевская и Муратова, устояли.

И потому никогда не выучит бедная Валентина в «Коротких встречах» проклятую свою речь: «Дорогие товарищи... Дорогие товарищи...» И потому и скажет о ней в парикмахерской одна работница другой: «Что она, не женщина, что ли! Обыкновенная баба...»

Если с советскими женщинами не все так просто, то с советскими мужчинами — тем более. Советского мужчину во всей красоте и блеске только в фильме «Москва слезам не верит» и увидишь.

Внешнее присутствие мужчин на периферии муратовских сюжетов лишь подчеркивает жгучую их необходимость центру.

Конечно же, не случайно спутники муратовских женщин в «Коротких встречах» и «Долгих проводах» — люди бродячих профессий: геологи, археологи. Казалось бы, здесь, в южном приморском городе, им пристало быть моряками. Но море в данном случае слишком близко. Море здесь — это набережные и пляжи, это едущие за город трамваи, это говорливый Привоз, это вобла и пиво, это, конечно, оперетта,

по веселым волнам которой фланирует бравая китобойная флотилия «Слава». Море здесь не только праздность, но все же больше не в горе, а в праздник. Это там, в Ялте — «дама с собачкой», это *то* море — Чехов. А *это* море — Бабель и Жванецкий. Хотя *то* и *это* море одно — Черное, они существуют в разных эстетических широтах.

В лирическом пространстве муратовских сюжетов мужчины, лишившие счастья и покоя муратовских женщин, могут быть прописаны только где-то далеко-далеко, а при случае могут быть отправлены и еще куда подальше. И чем дальше они находятся и чем дольше они там остаются — тем они необходимее и желаннее. Только на таком расстоянии поддерживается адекватное мелодраматическое напряжение. Муратовские мужчины это *отсутствующие* мужчины.

Одним словом, советский человек на rendez-vous — существо еще более эфемерное и призрачное, нежели в произведениях русской прозы.

В «Перемене участи» герои, невзирая на иностранное свое происхождение, продолжают, конечно же, оставаться муратовскими мужчинами и, соответственно, получат от муратовской женщины свое: один застрелен, другой повесился. Но место героя, заметим, остается вакантным не потому, что оба удалены в небытие. Место остается вакантным оттого, что не отыскался пока мужчина, отвечающий требованиям такой женщины, какая выведена в «Перемене участи». Требования эти настолько высоки, что тут либо любовь-жизнь, либо ненависть-смерть, третьего не дано. Тут преступно не убийство, тут преступно любое посягательство на любовь, любая ей угроза.

Не с мужчинами, понятное дело, сражаются муратовские женщины — а за их любовь к себе и за свою любовь к ним. Ведь счастье любви все-таки счастье вдвоем.

Муратовские женщины, увы, бывают этого счастья лишены. В этом все и дело.

Муратовские женщины существуют под гнетом диктатуры одиночества.

«Перемена участи».
Мария — Н. Лебле,
Филипп — В. Карасев

Мария — Н. Лебле,
Александр — Л. Кудряшов

Пик женского одиночества, ужесточающегося от фильма к фильму, в «Перемене участи» достиг пределов — вплоть до перемены участи.

В «Астеническом синдроме» мы оказываемся по другую сторону одиночества — одиночества в толпе.

Опять налицо двойной гнет: гнет женского одиночества и гнет одиночества среди людей. Лично-общественный гнет. Или общественно-личный, все равно.

В первой трети «Астенического синдрома» («фильм в фильме»), где женщина отчаянно прощается с любимым, возникает ощущение, что это прощание не с конкретным мужчиной, а с мужским родом вообще. Дальнейшее существование бессмысленно, ибо оно — без мужчин, вне мужчин.

«Рабочий и колхозница», кажется, готовы окончательно победить «Вечную весну».

И когда в основной сюжет «Астенического синдрома» вводится-таки *последний мужчина,* то обнаруживается, что если и несет он в себе что-то вечное, так это сон. Вечный сон. Заснула наша главная часть человечества, заснул наш сильный пол. И на кого же ты, слабый пол, покидаешь, сильный пол?!

Место русского человека на rendez-vous делается окончательно вакантным.

И не только на rendez-vous.

II. От драмы любви к трагедии распада

«Оттепель» № 2, горбачевская, случившаяся в середине 80-х, с весьма многообещающим внешним размахом спародировала «оттепель» № 1, хрущевскую, но несомненно вовлекла в свою орбиту гораздо большую массу энтузиастов И в то же время нельзя, например, сказать, чтобы расстрел мирной демонстрации в Новочеркасске в 1962 году и последовавшая вслед за ним смертная казнь семерых ее «зачинщиков» сильно отличались от недавних событий в Тбилиси или Вильнюсе. Разница обнаруживается в другом: тогда в Новочеркасске поплатившиеся смертью люди выступали против повышения цен, куда более скромных, нежели нынешнее вздорожание всего и вся, откровенно разбойное, предельно циничное по отношению государства к своим гражданам. Когда данный номер журнала поступит к читателям, уже будут известны тягчайшие последствия этой слишком неумной и недальновидной акции, но процесс инфляции многих манифестов и заклинаний второй «оттепели» идет полным ходом.

«Перестройка» любого достигшего полной зрелости организма (по-гречески: Klimax) по законам природы, пока еще не отмененным очередным Указом Генерального президента ЦК СССР, знаменует угасание данного организма, а потом, увы, и полное его отмирание.

Подобный процесс сейчас претерпевает и так называемая «перестройка» нашей жизни.

Сколько еще продлится у нас эпоха «климакса» — неизвестно. Сколько еще протянет наш деградирующий политико-социальный организм, мы не знаем — знают участковые футурологи и вещуньи, но сам факт прогрессирующего распада налицо.

Агония разорившего страну дотла режима, пришедшаяся, к нашему несчастью (или счастью?), на нынешние дни, выражаясь казенным языком, подвела черту под самым бесчеловечным в истории «социалистическим» экспериментом.

Трагедия еще и в том, что когда и агонии придет конец, жить в эту пору прекрасную уж не придется... никому. Вернее некому будет жить достойно человеческого предназначения. Не просто отвыкли, нет, тут хуже: *надорвались и опустошились.*

Распад произошел страшный. Речь в данном случае идет о распаде личности.

Под угрозой «мировой революции» человечество действительно оказалось на краю гибели. Надо ли говорить, сколь сильны разрушения в эпицентре распада — в СССР, сколь глубоко покорежены души даже тех, кто пока посещает детский сад, начальную школу или пребывает в возрасте Павлика Морозова. Когда же они возмужают и им будет столько же лет, сколько мухинским Рабочему и Колхознице (кстати, а сколько им лет?), кто гарантирует, что в их семьях не народятся новые павлики морозовы! Маркес, Кестлер, Оруэлл это не гарантируют. И наша Кира Муратова с ее «Астеническим синдромом» — не гарантирует.

Черта будет подведена, но с чего и с кого начнется очередная глава отечественной истории — если бы знать, если бы знать...

«Астенический синдром» тоже подводит эту черту.

Фильм выполнен в жанре «распада». Данное приобретение — сугубо наше, столь же органичное для советского искусства, сколь для американского, например, органичен «вестерн». Впрочем, следует заметить, что под «нашим» здесь подразумевается пространство всего «социалистического ла-

геря» до последних минут его существования. Ведь страны Восточной Европы еще вчера были колониями СССР, его шестнадцатыми и семнадцатыми республиками. Чехи ли, поляки ли, эстонцы или латыши — все жили по одинаковым меркам всепобеждающего «чучхе», то бишь по внутреннему распорядку КПСС. Всесильность ленинского учения, в частности, в том, что *все силы* и могли быть брошены на его защиту в любую точку земного шара. Танки «по просьбе трудящихся» с одинаковой степенью вероятности могли появляться в Будапеште или Праге, Тбилиси или Вильнюсе.

Можно сказать, что и у кинорежиссеров разных стран, Веры Хитиловой, например, или Марты Месарош, или Киры Муратовой в этом смысле — тоже общая судьба. «Интернациональная» по форме и незавидная по содержанию.

И то же изображение в «Астеническом синдроме» толпы, этого молчаливого, плотно сдавленного, нескончаемого людского месива, медленно и монотонно перетекающего из вестибюлей метро на эскалаторные спуски и в вагоны,— оно может без существенных изменений трансформироваться в некий собирательный евроазиатский («Сталин и Мао слушают нас...») образ вконец замордованных строителей «светлого завтра», лишь внешне напоминающих живых людей, а по сути полуживых, едва живых и часто уже и не людей — просто неких человекообразных существ.

Уничтожение частной собственности, покушение на семью, низведение ее до уровня совместного бытопользования и воспроизводства необходимой государству свежей рабочей силы,— все это надежно обеспечило движение процесса распада как самого государства, так и его граждан.

Бывшая когда-то народом толпа — главный, помимо муратовского alter ego, герой «Астенического синдрома». Все персонажи фильма от ведущих до третьестепенных — ячейки, мозаики, данную толпу изображающей. Тут любой, кто был *никем*, воистину может стать *всем*, если задержать на нем свое внимание: и женщина, только что похоронившая мужа, и актриса, талантливо ее играющая, и спящий вечным сном учитель, и не по годам эмансипированные его ученицы, и безумный юноша, вопящий «Колю убили», и кто-нибудь из очереди за рыбой, и даже кошка, к хвосту которой привязали консервную банку...

«Астенический синдром». Наташа — О. Антонова, Николай — С. Попов

«Астенический синдром» — не наша с вами биография, но наша с вами судьба. И наша с нею, Кирой Муратовой, судьба. Разделенные полотном экрана, мы, зрители, тем не менее — все там, на экране. Равно как и они, экранные люди,— здесь, среди

нас, в зрительном зале. В фильме есть и буквальное тому подтверждение: когда кончается «фильм в фильме», на освещенной эстраде кинотеатра появляется исполнительница главной роли, и зрители гурьбой устремляются к выходу. Муратова прибегает тут как бы к телеприему — прямому включению зала. А зал бежит. Куда же он бежит? Да именно туда, в мир «Астенического синдрома», где его уже вновь поджидает остроумная Муратова.

От киношников убежать можно. От себя не убежишь. Загнав зрителей своего фильма в ловушку, Муратова помогает им вглядеться в себя...

Тоталитаристы нас породили, они же нас и убьют. Судя по нынешней обстановке (середина мая 1991 года), до чьего-то последнего часа осталось недолго.

Своим «Астеническим синдромом» Муратова расписалась в общем нашем бессилии перед надвигающейся бедой (ну чем мы, в сущности, отличаемся от обреченных обитателей живодерни!). Ощущение присутствия, вернее, заточения в наглухо заколоченном доме испытывает уже явное большинство из нас.

Но в муратовском фильме-диагнозе, не случайно носящем такое название, нет и следов привычных апокалиптических видений советского экранного «постмодернизма», долетевших до нас, как и многое другое, из сытого зарубежья. Нет тут и публицистики.

«Так жить нельзя!» — взывает с экранов к разуму соотечественников бывший муратовский земляк С. Говорухин.

«Так жить нельзя, но поразительно, что именно *так* мы и живем, и еще неизвестно, сумеем ли мы когда-нибудь жить *не так*»,— апеллирует Муратова к чувству своих сограждан.

Тот же эпизод ее фильма с бездомными собаками на живодерне — менее всего публицистика, невзирая даже на упреждающий плакатного содержания титр. Муратова не нам показывает приговоренных к смерти собак — самих нас, приговоренных к *такой жизни,* она как бы показывает этим четвероногим и тычет нас, извините, лицом в нашу же беду.

Помните: «Кому он нужен, этот Васька?» Сейчас в названии старого фильма впору фигурировать не кличке животного, а человеческому имени. Впрочем, и тем и другим несладко.

Фильм С. Образцова о необходимости любви к братьям нашим меньшим принадлежит эпохе «Коротких встреч», когда до «гуманного социализма» было еще далеко, но обыкновенный гуманизм имел меж тем некоторое хождение внутри основательно подготавливающегося к застою общества.

Но еще и в «Долгих проводах» продолжало сохраняться то, что навсегда запечатлелось в улыбке феллиниевской Кабирии: героиня в трансе — сын вот-вот уедет к бывшему мужу, она потерянно бродит по залу переговорного пункта, к ней обращается старик, просит написать под диктовку письмо (забыл очки), и она пишет, пишет, пишет... И чувствует, как к ней возвращаются жизненные силы: она причастна к чьей-то судьбе, она снова кому-то нужна!..

В «Астеническом синдроме» женщине, потерявшей мужа, уже никто — категорически никто! — не нужен. Пусть и невольно, но она, кажется, способна творить зло...

Конечно, это разные сюжетные кульминации, разные по степени драматизма эпизоды. Но и по ним, в частности, видно, что гуманизма за годы между «оттепелями» изрядно поубавилось, что перемены в общественной жизни глубоко затронули буквально всех — и злых и добрых. И вдруг нас посещает странное видение: будто бы первая «оттепель» — наковальня, а вторая — молот, и между ними — весь советский народ под властью совершенно неутомимых «капээсэсовцев»: и вот уже молот начинает опускаться к наковальне, приступая к своей «перестройке»-перековке...

«Астенический синдром», методично, словно «рапид»-съемкой, фиксирует именно этот процесс. Откровенно диссонансный, увлекающий и раздражающий, фильм Муратовой органичней многих прочих картин соответствует контексту текущей эпохи «климакса». Собственно, он и есть голос этой эпохи. Это лирический репортаж с исторического перекрестка, где возникла гигантских размеров человеческая «пробка», где явно нарушены многие правила общественного движения.

Во вторую «оттепель» наши «шестидесятники» вошли уже ветеранами свободы и, как и положено у нас ветеранам, проявили закономерный интерес к компенсации за перенесенные в течение предшествующей жизни трудности и лишения. Разумеется, компенсация подразумевалась не только материальная. Отдельные «шестидесятники» исполнили ветеранские свои желания сполна («Кто воевал — имеет право у тихой речки отдохнуть...»). И потому неудивительно все растущее недоверие к ним со стороны

«семидесятников», вступающих в пору гражданской зрелости; и со стороны «восьмидесятников», этих выдающихся циников нашей современности.

Муратова какою была — такою и осталась. Редкостное в советской художественной среде это качество впору тоже поощрить какой-нибудь премией: «За верность себе», например.

Не желающая, как и Нина Андреева, поступаться принципами, Муратова за два десятилетия прошла со своими героями весьма тернистый путь. Непременный alter ego собственных произведений, Муратова пережила двойную эволюцию — и как творец, и как живой материал творца.

В «Коротких встречах» и «Долгих проводах» Муратова жила вспыхивающими и гаснущими надеждами.

«Перемена участи» красноречиво объяснила ее эволюцию уже самим названием.

В «Астеническом синдроме» Муратову, повторим, охватили отчаяние и ужас.

Нельзя, однако, сказать, что Муратова где-либо изменила своему идеалу. Но эта женщина мужественно признала поражение в достижении идеала. Она ощутила в самой себе трагедию общественного распада.

«Идите со мной и смотрите внимательно вокруг меня,— позвала Муратова зрителей «Астенического синдрома».— Ужаснитесь вместе со мною, плачьте и негодуйте вместе со мною и вместе со мною потрясайтесь. И если у вас уже недостанет на то сил — оставьте меня одну и простите меня. Простите за то, что не докричалась и не достучалась до вас, что не хватило у меня умения или сил объяснить то, к чему на беду и несчастье наше давно притерпелись все мы».

Вычленить муратовского alter ego из структуры ее последнего фильма необычайно трудно. Но в том и дело, что сам факт этого затруднения может быть поставлен в ряд художественных заслуг Муратовой.

«Астенический синдром»

Сопромат «Астенического синдрома», с первых же кадров не обещающего легких минут, предполагает пытливого, терпеливого, а главное, *страдающего* зрителя. Отсюда и затруднение с поиском alter ego: «я» здесь предельно растворено в «мы» (нельзя тут не вспомнить и Е. Замятина).

«Астенический синдром» — для тех и о тех, кто вольно или невольно вовлечен в процесс *распада,* кто дрогнул, растерялся, отчаялся, кто одинок в огромной толпе. Кто не поспешит обвинять, ибо виноват и сам, но и не возьмется оправдывать, ибо забота его — не об оправдании (пускай даже и себя), а об *искуплении* и своих и чужих грехов.

Вот почему Муратова через все свои фильмы несет любовь, осуществляет прорыв к любви. Вот почему она остается верноподданной государству любви с его неписаными законами чести и добра.

Через любовь пролегает путь к Богу. Ибо Бог, как известно, есть абсолютная любовь.

Любовь человеческая дарует каждому из любящих возможность приближения к Богу.

Воинствующий атеизм большевиков был направлен, таким образом, не только против Бога, но и против Человека.

«Последняя тайна человечества — рождение в человеке Бога,— писал Бердяев.— Последняя тайна Божья — рождение в Боге человека. И тайна эта — единая тайна».

В удавшемся покушении на «единую тайну» сокрыта главная причина тотальной бездуховности, внутреннего распада, изнуряющего наш общественный организм в не меньшей степени, чем политические или экономические недуги.

Муратовой бы родиться в дототалитарную эпоху (как, впрочем, и всем нам), но судьба распорядилась иначе.

Между двумя «оттепелями» уместилась значительная и, наверное, лучшая по своим потенциальным возможностям жизнь многих из нас. Можно теперь расплевываться с нею, передразнивая борющегося с собственной челюстью Леонида Ильича или высмеивая еще более немощного и жалкого Константина Устиновича. Можно прежде умиляться способностью к стихосложению Юрия Владимировича, но, узнав, что и за этим поэтом революции водились кой-какие грешки (Венгрия 56 года, борьба с диссидентами), тихо урезонить свои восторги. Можно спешно возносить на опустевший по иронии исторической судьбы державный престол Михаила Сергеевича, а потом не менее сноровисто свергать и этого кумира...

Можно еще и еще проводить в нашей действительно когда-то великой стране все эти райцентровские «гонки за лидером». Но разве подобные манипуляции еще со времен «великого Ленина» и «любимого Сталина» (а согласитесь: *те* фигуры все же не чета *этим*) не должны полагаться стыдными для любого человека, имевшего счастье (или несчастье?) родиться в России! Так ведь не стыдно же нам почему-то ни вчера и ни сегодня. Нет, мы всё стыдим вождей и вождишек. И какие же мы после этого не рабы? Все врут буквари: «мама мыла раму» — это правда, а вот «мы — не рабы, рабы — не мы» — это натуральная ложь. Да рабы мы, рабы! И очень часто — еще холуи и лакеи.

Рабство — в наших социальных и гражданских генах. Оно давно сделалось привычкою, а значит, второй натурою едва ли не каждого нашего соотечественника.

Лучший памятник нашему рабству — это наше же долготерпение, уже столько десятилетий длящееся. Не только наша мысль, но, заметьте, и наше чувство давно и прочно притерпелись к поистине скотскому, унижающему любого цивилизованного человека существованию.

Этой готовности вечно выносить невыносимое, терпеть и страдать не во имя Бога, а всего лишь ради «светлого завтра» здесь, на грешной земле,— и эта готовность, кажется, не может быть отнесена к разряду добродетелей.

«Астенический синдром», с этой точки зрения, касается редкой у нас темы: темы охлократии, диктатуры толпы. То есть диктатуры рабства.

Да, Муратова — лирик, а не публицист, и специально она эту тему нигде и никак не обозначает. Но она показывает народ, ставший толпою, и показывает толпу, готовую превратиться в стадо...

И снова возникает в нашей памяти наглухо заколоченный дом. С последними кадрами «Астенического синдрома» мы как бы слышим последние звуки вгоняемых в плоть дома гвоздей.

Господи, так ведь это дом-гроб, вот что это!..

В последних кадрах фильма, в плавно покачивающемся вагоне метро, на полу, распростерлось тело заснувшего учителя. Он лежит, широко раскинув руки,— в позе распятого. Кажется, на этот раз он впал в сон окончательно. В сон действительно вечный.

Что же получается? Вот уж и *последний мужчина* удаляется в небытие прямо на наших глазах. Кто же тогда завтра явится на rendez-vous?

А вдруг он еще очнется — и все поправится?

Вдруг это не он, а мы спим? Раньше, как и он, впадали в сон время от времени, а теперь уже спим беспробудно и безостановочно...

Вдруг первая черно-белая треть «Астенического синдрома» — и есть настоящий муратовский фильм? А все остальное, цветное — бред и наваждение...

Марина Голдовская

Женщина с киноаппаратом

Не могу пожаловаться на свою кинематографическую судьбу. Я всегда снимала то, что хотела; не было интересной режиссерской работы — шла работать оператором к другим режиссерам; когда не могла снимать то, что хочу, уходила работать на хронику, ежедневно варилась в гуще каких-то пусть иногда не самых важных, но тем не менее общественных событий, не теряла профессию и даже осваивала какие-то новые ее горизонты — появившуюся у нас в канун Московских Олимпийских игр новую синхронную камеру «Арифлекс-16», видеокамеру, видеомонтаж.

И тем не менее с началом перестройки, а точнее с апреля 1986 года, жизнь моя словно бы потекла по совершенно новому руслу. Я все время в работе, причем именно в режиссерской (оператором я по-прежнему продолжаю быть, но времени работать с другими уже нет), нередко случалось, что мне приходилось параллельно делать два и даже три фильма и каким-то чудом не завалить ни одного, у меня за все прошедшие пять лет не было ни единого свободного дня, не говоря уж об отпуске.

Могу сколько угодно проклинать свой дурацкий характер, не позволяющий ни отдохнуть, ни привести в порядок дом, ни заняться собой, могу мечтать о блаженстве ничегонеделанья, когда, проснувшись утром, твердо понимаю, что до безделья никак не доходит: не успев освободиться, я уже завалена другой работой или поисками этой другой работы, не оставляющими минуты покоя. Потому что прокручивание в голове разных проектов, реальных, не очень реальных и совсем не реальных, тоже отнимает массу сил, держит все время в нервном напряжении.

Мне кажется, сегодня я вышла на тему, которая, как неожиданно для меня самой выяснилось, оказалась ключевой для моих последних лент: кинодокумент и история. Прежде я никогда не задумывалась об их связи: снимала главным образом фильмы-портреты, меня интересовало постижение характера, пути его раскрытия, выражение главной жизненной страсти человека, движущих им мотивов, нравственных принципов. Сегодня человек и история для меня соединились.

Отчасти это произошло потому, что я впрямую обратилась к историческому материалу — во «Власти соловецкой», в дилогии «Из бездны». Но думаю, произошло это раньше — во время съемок фильмов об «архангельском мужике» Сивкове, об Олеге Ефремове, о Михаиле Ульянове. Вроде бы я работала привычными для себя методами — кинонаблюдение, синхронные интервью на камеру, вроде бы это были привычные для меня кинопортреты. Но они были уже почему-то иными, о чем свидетельствовал особый градус зрительской реакции, в особенности на две первые ленты.

Изменилось общество, усилия одиночек что-то переменить в нем уже не уходили в песок, а вызывали какой-то отклик, рождали изменения в сознании, стимулировали перемены, пусть не очень заметные, но все-таки перемены. Мы перестали жить в обществе, где история остановилась. Она ожила, задвигалась — ожила в самих людях. То, что Николай Сивков на своем хуторе Красная горка взял на откорм шестьдесят бычков,— факт, заслуживающий быть записанным в историю. В условиях победившего социализма это подвиг поистине героический: человек пошел вопреки системе, взял на себя не просто каторжный труд содержать скотину, но и еще более каторжный труд отстаивать свое право быть хозяином на своей земле, то есть сделал то, к чему его всегда призывали, но никогда не позволяли сделать. Думаю, то, что название фильма

«Архангельский мужик» (его придумал консультант Л. В. Степанов, спасибо ему за добрые и умные советы) получило хождение как понятие нарицательное, и есть лучшее подтверждение исторического значения крестьянина Сивкова, совсем не желавшего, впрочем, быть фигурой исторической — ему бы своим делом заниматься не мешали.

Думаю, и конфликт во МХАТе, в который я по чистой случайности впилилась, получив заказ на юбилейный фильм об Олеге Ефремове, тоже отразил в себе начало перестроечного времени, ставшего вскоре гораздо более конфликтным и бурным. И реакция критики на фильм (все семь участников литгазетовской рубрики «7×7» отметили эту работу как событие телевизионной недели), и реакция на сам факт съемок внутри коллектива (однажды в момент съемки я получила сильный удар по голове, не знаю от кого — не имела возможности оторваться от видеоискателя, но не сомневаюсь, что кто-то из «антиефремовской» группы расколовшегося надвое МХАТа выразил таким образом свою высокую оценку моей работе) позволяют мне верить, что я запечатлела что-то всерьез важное для истории.

Я никогда не рвалась в горячие точки страны или планеты и совсем не избавлена от нормального человеческого чувства страха, но случалось, что и мне выпадали ситуации достаточно рискованные. Отправляя меня в Америку для съемок гастрольной поездки еврейского музыкального театра, ответственный товарищ с телевидения, связанный также и с другим ведомством, объяснил, что выбрали меня именно потому, что я — женщина: если случатся какие-то эксцессы (их, к счастью, не было, но их ждали, и рядом с нами всегда находился увешанный выпирающими из-под пиджака пистолетами частный агент), то со мной меньше риска — навряд ли решатся стрелять в женщину. Видимо, эта поездка тоже оказалась «историческим событием» и для нас, и для американцев — впервые советской гастрольной группе было не только разрешено, но даже велено общаться с американцами, не бояться «вражеского окружения», ходить в гости, если позовут,— короче, вести себя, как нормальные люди. Вот эта новая ситуация, «новое мышление», как говорит наш президент, и придала очень скромному по своим задачам трехчастевому репортажному фильму «Тум-балалайка» в Америке» какую-то по-особому теплую, непривычную для фильмов с «другого берега» атмосферу.

Насколько могу судить, картины такого рода, как мои, в западном кино — явление редкое. Документальное кино там имеет характер более информационный, безличностный, большое место отводится закадровому комментарию, «наррейшн» (отсутствие «наррейшн» в моих фильмах вызывало удивление). Как явление художественное оно мало кем воспринимается. В кинотеатрах его показывают крайне редко. В телепрограммах, которых великое множество, ему отводится далеко не самое престижное место. Короче,

Режиссер Марина Голдовская. Фото А. Мещерякова

документальное кино там есть род актуальной журналистики.

Сегодня, проработав в нашем документальном кинематографе более двадцати пяти лет, я нередко задумываюсь: была ли в том, что мною сделано, какая-то закономерность развития или это что-то похожее на кардиограмму при тахикардии — быстро-быстро, из стороны в сторону, вверх-вниз, лишенный смысла хаос, сумбур. Все же, мне думается, логика развития была, и линия его прочерчивается вполне отчетливо.

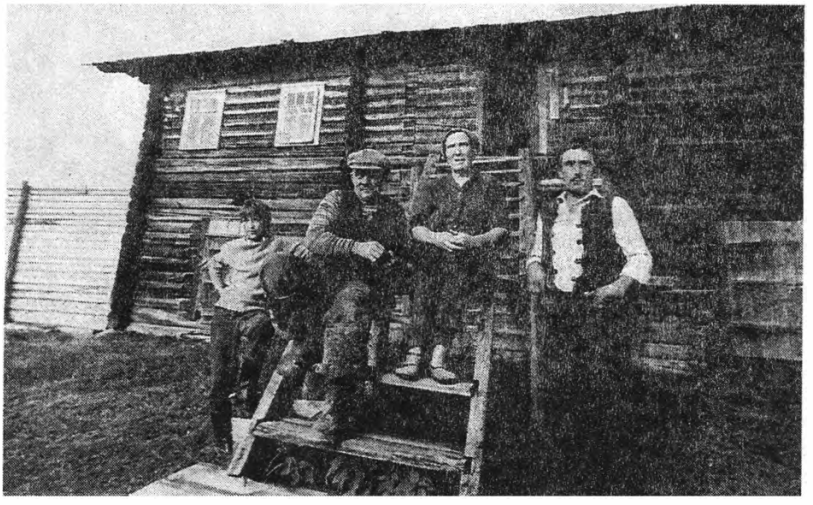
Поначалу во вгиковские годы и первое время работы на ТВ главный интерес был сосредоточен на мире физическом — природа, архитектура, материальная среда, где происходит какая-то жизнь. Мой первый документальный опыт — короткометражка «Рождение поезда», снимавшаяся с Игорем Беляковым, моим однокурсником, весь был

ориентирован на внешнюю изобразительность: расходящиеся веером блестящие нити рельсовых путей на товарной станции, «рыбий жир» ночных фонарей, одинокие силуэты рабочих, виртуозно подставляющих «башмаки» под колеса товарных вагонов, летящие искры... Привлекало все эффектное, необычное, движущееся, горящее, мерцающее, если хотите, экзотическое. Человек был всего лишь одним из равноправных слагаемых этого ряда, не более того. Каков он, что происходит в его душе, чем он живет, нас не интересовало.

Переломным моментом в своей судьбе могу считать ленту «Сергей Смирнов», которая сама по себе не была ни художественной удачей, ни заметным событием на телевидении, но она повернула мои глаза в сторону, куда прежде они не смотрели. Шел 1966 год, фильм-портрет на нашем телевидении как жанр еще не существовал. Это был первый опыт, лично мне очень много давший. Никогда прежде не приходилось так долго и пристально всматриваться в человеческое лицо, я впервые ощутила волшебную радость снимать крупный план говорящего человека.

Техника и технология была до курьезности примитивной. Мы заставляли нашего героя по два-три раза повторять то же самое, чтобы снять его рассказ планами разной крупности для монтажа; начиная каждый дубль, хлопали у него перед носом ладонями для синхронизации картинки и фонограммы. Смешно, неловко и все же... Без этой неуклюжей любительщины не было бы последующего взлета портретного жанра на нашем ТВ.

Потом, в 1968 году — «Ткачиха», снимавшаяся с режиссером Никитой Хубовым, запрещенная, положенная на полку, увиденная до того лишь немногими друзьями, безвозвратно погибшая. Горизонты, открывшиеся здесь, были совершенно ошеломляющими. Мы испробовали самые разные методы работы — скрытую камеру, привычную камеру, метод провокаций. Оказалось, что человек может открываться, обнажаться до таких потрясающих глубин, о каких прежняя документалистика и не задумывалась. Эти открытия пьянили, будоражили, стали для меня чем-то вроде наркотика. Я и сейчас, встретившись с человеком, в котором чувствую благодатный материал для кинонаблюдения, загораюсь страстью снимать. Могу извести сотни метров пленки — так трудно оторваться от камеры. К счастью, сегодня есть видео, и пленочные затраты уже не так разорительны. Недавно зашла с камерой на съемочную площадку к Андрею Михалкову-Кончаловскому, и так было интересно следить за ним в работе, что почти без перерыва «выстрелила» два часа материала. Может быть, когда-нибудь сделаю фильм и о нем.



«Архангельский мужик»

Что же знаменовала для меня «Ткачиха» и последовавшие за ней фильмы о хирурге Вишневском, цирковой актрисе Раисе Немчинской, режиссере Юрии Завадском? Все это были пробы, в разной мере удавшиеся, приближения к человеку. Чем он занят? С кем общается? Как ведет себя? К чему стремится? О чем думает? Что говорит и как говорит? Как проявляет себя в разных ситуациях? Эти фильмы, если можно так выразиться, были путешествиями «в человека». Они и

строились как путешествия, где по мере продвижения вперед зрителя ждали неожиданности, догадки, открытия, радость познания незнакомой страны — человеческой души.

В ситуации «застойных» лет все мы знали ограниченность своих возможностей сказать правду. Зритель это знал тоже и, думаю, прощал нам скудность пайка, которым мы его кормили. Не прощал он лжи. Сказать лишь часть правды было грехом простительным, солгать — оправдания не имело. Вероятно, удавалось избегать лжи во многом потому, что я никогда не полагалась на слова. Я старалась строить фильм из тех кирпичиков, которые добывала, наблюдая жизнь, фиксируя самые интересные, самые яркие моменты этих наблюдений.

Не думаю, к примеру, что председатель колхоза Бедуля, доверься мы его прямым интервью, сказал бы нам что-то особо интересное. Жизнь его хорошо выучила лишнего не говорить, а если говорить, то не выходя за пределы принятого в его круге. А когда мы находились рядом с ним день за днем, когда он не знал, снимаем мы его или нет, то поневоле становился не таким, каким хотел бы себя преподнести для экрана, а каким был в жизни.

Конечно, человек имеет право на то, чтобы экран не показывал его в виде, унизительном для его достоинства, наносящем моральный ущерб ему как личности. В Америке, к примеру, это право сурово охраняется законом, и кое-кто из наших документалистов, увлекающихся показом жизни в ее экзотических проявлениях, напоролся бы на такие штрафы, что не знаю, нашлись ли бы у них деньги когда-либо расплатиться. У нас такого закона — не знаю, к сожалению или к счастью,— нет. Но лично я всегда все свои фильмы показывала своим героям, и если что-то, хоть чуть-чуть, их коробило, вызывало внутреннее неудобство, я все это без жалости выбрасывала, даже если эти куски и были мне дороги. Правда, подчас возникало отношение такой доверительности, что герои сами отказывались от цензорских функций. Скажем, Олег Ефремов отказался смотреть фильм о себе, сказал: «Посмотрю по телевизору вместе с отцом».

Мне не раз приходилось выслушивать упреки в отсутствии собственной позиции, авторской личности, что в фильмах нет драматургии (а я, действительно, всегда снимала либо без сценария, либо не заглядывая в сценарий), что я пренебрегаю возможностями закадрового комментария и т. п.

Видимо, я и мои оппоненты по-разному понимаем, что такое авторское кино. Свои фильмы я считаю авторскими, это мой взгляд на то, о чем я рассказываю, мое отношение к героям, выражение моей личной позиции.

По характеру я «грызун», все время ем себя поедом, мне необходимо состояние постоянного кипения, недовольства собой: все не так, не туда, не получилось, то упустила, это снята не так, как надо. Я полагаюсь больше на ощущение, чем на логику, на расчет, на сформулированные мысли и выводы. Работа начинается с ощущения, я вижу будущий фильм, хотя видение это и лишено отчетливых контуров, скорее, похоже на музыку. Я интуитивно ощущаю, каким должен быть этот фильм, о чем он должен быть, что может в него войти, что окажется чужеродным. Какая будет пластика, какая стилистика, тональность. Я эту музыку слышу. Я стараюсь ее записать, но не в виде сценарной последовательности будущего фильма, а именно в виде вороха чувств, мыслей. Мысли эти еще не ясны, образ будущего фильма еще только нащупывается, я сама еще только пытаюсь понять, чего же я хочу добиться. Эти заметки предназначены лишь для меня самой и больше никого.

Потом, приступив к работе, я ловлю себя на том, что от первоначального видения ухожу все дальше и дальше. Жизнь предлагает какие-то новые повороты, ситуации, события, которых и представить было невозможно. Скажем, тот же «Вкус свободы», героем которого был Саша Политковский, ведущий программы «Взгляд», в прошлом мой студент. В то время начинались тревожные события в Баку, и я предлагала: «Саша, давай поедем туда». Он отвечал, что не хочет вмешиваться в межнациональные конфликты. Разговор происходил вечером, а в 12 ночи Саша позвонил и сказал, что в 9 утра вылетает в Баку на военном самолете. Уже нереально было успеть собрать группу, аппаратуру, не говоря уж о билетах на самолет. Пришлось менять замысел эпизода: я стала снимать у него дома — Аню, его жену, детей, ожидающих отца. И кто мог представить в момент начала работы над фильмом, что будут грандиозные митинги 4 и 25 февраля? Могла ли я предвидеть, что Сашино семейство обзаведется щенком-доберманом и придет время резать ему уши? Это все сценарным замыслом не предусматривалось, не прогнозировалось, да и не могло быть спрогнозировано. Но это интересно, и потому должно было войти в фильм. Я снимаю то и это, о чем прежде не помышляла, и чувствую, как все более удаляюсь от задуманного.

Точно так же изменилась и «Власть соловецкая» по ходу работы над ней. Поначалу

предполагалось, что лента будет строиться на материалах старого документального фильма «Соловки» и на комментариях к нему и воспоминаниях Дмитрия Сергеевича Лихачева. Но потом замысел изменился. Вместо одного голоса возник хор: о Соловках говорили люди самых разных профессий, социальной принадлежности — писатель, ученый, инженер, рабочий, стенографистка, бывший чекист... Хор этот заставил воспринимать историю Соловков как трагедию всего

А. Кончаловский и А. Политковский в фильме «Вкус свободы»

народа. Всего этого не было в заявке. Она была достаточно робкой, мы со сценаристом Виктором Листовым боялись обнажить наши желания, маскировали их, обещая видовой историко-просветительский фильм. Лагерная тема там тоже затрагивалась, но как-то неуверенно, с опаской. Опасаться нам было чего: мы не знали, как еще повернется обещанная перестройка и гласность (знаменитое письмо Нины Андреевой появилось как раз в разгар нашей работы), не знали, позволят ли нам сказать правду, не зарубят ли нашу работу на корню. Но вместе с нашими героями, со всем обществом мы все больше набирались смелости, отбрасывали привычные страхи, делали картину уже без всяких умолчаний и полуправд — в полный голос.

Делать документальное кино не легче, а гораздо труднее, чем игровое. Там у режиссера заранее написан сценарий, и он ему следует. Да, вносятся какие-то коррективы, жизнь подсказывает моменты импровизационные, но все главное предусмотрено заранее, зафиксировано на бумаге. А в документальном кино угадать, куда повлечет тебя поток жизни, немыслимо. Ты все время в напряжении, ты должна каждый снятый кадр соотносить со всем ранее снятым и еще только планируемым материалом. Ты не можешь расстаться с фильмом ни на минуту, даже когда его не снимаешь. Ощущение такое, будто ты идешь по какому-то страшному темному тоннелю, где-то вдали маячит, манит какой-то блик света, но ты все время ударяешься лбом о стенки и притолоки и когда, наконец, добираешься до конца пути, то уже не знаешь, туда ли ты шел и пришел.

Но самое интересное, что, окончив фильм и сравнив его со своими предварительными набросками, ты, как правило, обнаруживаешь, что сделала именно то, что и было вначале записано, ни в чем главном не отошла от задуманного, высказала то, что намеревалась высказать. Да, кино состоит из других эпизодов, в нем появляются новые герои, но все равно это тот самый фильм, который ты хотела сделать.

Дилогию «Из бездны» я делала со Светланой Алексиевич. С самого начала я мучила Светлану: «Какая концепция? Нужна концепция! Мне не хватает концепции. О войне столько уже сказано! Что нового мы хотим сказать?» Книги Светланы «У войны не женское лицо» и «Последние свидетели», давшие толчок нашему замыслу, были скорее нравственным камертоном, чем реальным сценарным материалом: по ходу съемок пришло такое количество новых героев, что те, которые заимствованы из этих книг, уже не определят драматургию фильма.

Мои мучения по поводу концепции фильма были и мучениями Светланы, хотя по характеру она человек более спокойный, рассудительный, взвешенный. Наши сомнения продолжались и тогда, когда уже начались

съемки, пошел материал, и вдруг я поняла, что бессмысленно искать концепцию. Что практически каждый человек в возрасте за пятьдесят в нашей стране имеет что сказать о войне: нужно только отобрать тех, кто наиболее выразителен пластически, кинематографически, кто обладает качеством неординарной личности. Можно снимать любого, и не нужно никого впихивать ни в какую концепцию — она родится позже, из самого материала.

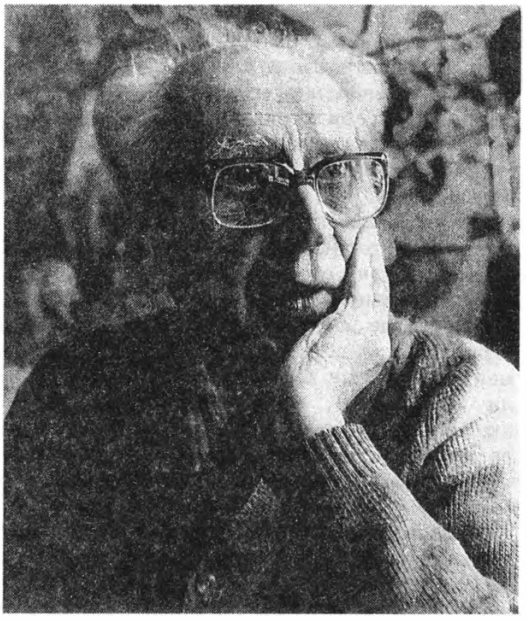
И еще нужно, чтобы человек был способен чувствовать перед камерой, а для этого необходима та степень доверительности, понимания, заинтересованности в результате нашего общего с ним дела, которая и порождает на экране ощущение правды. В этом смысле два героя «Из бездны» были для меня эталоном — Мария Сергеевна Алхимова и Юрий Алексеевич Додолев.

Мария Сергеевна — человек потрясающий, абсолютно естественный, она могла бы пользоваться своей инвалидностью, ведь у нее нет обеих ног, но ее невероятная скромность не позволяет ей делать это. Если бы я не знала, что у нее нет ног, я бы даже не догадалась об этом. Она никогда не говорит о том, как ей тяжело: только позже, когда мы очень сблизились на съемках, после многих встреч из ее осторожных слов я поняла, как натирают ей ноги эти протезы, как ей больно ходить, выстаивать за тем и сем в магазинах (своими правами инвалида она не хочет пользоваться, да и никто не верит ей), какой это ужас, если она уже четвертый или пятый год не может купить себе сапоги — не подошла еще очередь. Я рада, что она так поверила мне, с такой искренностью высказалась о том, что пережила: ее крупными планами начинается и завершается фильм.

Как работать с героем? Раньше мне казалось, что нужно все подготовить к съемке, чтобы уже во время ее он все сказал сам, без моих вопросов или подсказок. Мне казалось неудобным обращаться к герою из-за камеры: ведь тогда он будет смотреть в ее сторону, а значит, обнажится процесс съемки — зритель не может не понять, что герой знает, что в этот момент его снимают. Сейчас я думаю: и очень хорошо, что зритель поймет это, ощущение документальной подлинности от этого не пропадет, а только усилится.

Критик Михаил Ямпольский в своей замечательной статье о документальном кино определил его как кино с гиперакцентированным присутствием автора. Глубоко убеждена в его правоте, тем более что независимо от его теоретических доказательств к тому же самому я пришла интуитивно, в результате практики. Более того, я никогда не старалась хоть в малейшей степени акцентировать свое присутствие, просто опыт документальной работы привел меня к необходимости, если того требует фильм, своего присутствия не скрывать, не маскировать, выкладывать на стол все правила игры.

Пожалуй, в первый раз это случилось во время съемок «Здравствуйте, это Бедуля говорит». Держа в руках камеру, я начала с ним разговаривать, он стал отвечать, обращаясь в мою сторону, и я почувствовала,



Дмитрий Лихачев в фильме «Из бездны»

что получается что-то интересное, что в этом что-то есть.

Я перестала бояться обнажить свое присутствие. Не обязательно, чтобы герой поддерживал разговор со мной. В фильме «Чтобы был театр» Олег Ефремов, выходя из своего кабинета, оборачивается ко мне, как бы разводя руками, как бы желая сказать: «Какие тут съемки! Видите, что происходит...» Это безмолвное обращение не оставляло и зрителю сомнений, что герой-то знает о присутствии камеры, общается с ней точно так же, как с пришедшими к нему товарищами по театру, просто ему не до нее — в театре конфликт, очень сложная ситуация.

Я перестала бояться прямых интервью на камеру; раньше мне казалось, что это прием стандартный, плоский: вопрос — ответ, воп-

рос — ответ, пропадает аромат окружающей героя жизни. Поэтому я старалась заменять прямые интервью диалогом, подсаживала к герою «провокатора», человека, задающего ему нужные мне вопросы. А сейчас я ощущаю, что это лишнее. Когда между героем и мной исчезает барьер отчужденности, возникает абсолютное доверие, то и интервью обретают новое качество: слова не скрывают, а раскрывают характер.

Я сама ощущаю, как переменилась манера моей работы. Наверное, это произошло со времен «Архангельского мужика». Раньше я была скована «границами дозволенного» — речь не о цензурных рамках, а о стилевых приемах; воюя с шаблонами постановочного документального кино, каким оно пришло на телевидение еще из 50-х годов, невольно для себя я оказывалась в их плену. Я тоже следовала какому-то регламенту, разграничению на то, что делать можно и что нельзя.

Документалисту, я думаю, полезно заглядывать в историю своего искусства, задумываться о путях его движения, чтобы понять свой собственный путь. Многие мои коллеги, в том числе и зарубежные, себя этим не утруждают (я встречала американских документалистов, не слыхавших ни о Флаэрти, ни о Ликоке), что раньше или позже окажет им дурную услугу: любое искусство со временем меняется, а они, боюсь, останутся в плену наработанных приемов, сегодняшних штампов документалистики.

Недавно, просматривая снятый в 1925 году «Великий перелет» о перелете двух наших летчиков в Китай, я со своих сегодняшних высот могла, конечно, ощущать снисходительное превосходство рядом с наивной незамысловатостью этого фильма. Оператор летел в том же самолете и почти по-любительски снимал, как летчики смотрят в камеру, поправляют шлемы, как смущенно улыбаются, «фотографируясь» для кино. Профессионал себе бы такого не позволил. Начиная примерно с конца 20-х, документалисты старательно вырезали все кадры, где хоть какой-то случайный прохожий позволял себе взгляд на камеру. Это делали и Вертов, и Шуб, которая в первых своих фильмах такие вольности еще позволяла, и все другие. Считалось, что если человек видит, как его снимают, то и ведет себя «не как в жизни», что это уже не документальное кино, во всяком случае сегодня оно так понимается.

Прямое общение на аппарат обнажает, что герой с тобой «на ты», доверяет тебе, что он соучаствует в твоем «преступлении», вы связаны общим делом — фильмом. Сегодня для меня главное — добиться стопроцентной правды чувств, пробиться к тому, что́ человек очень глубоко таит в себе, что́ в обычных ситуациях не любит обнажать.

Что такое, в конце концов, документ? Может ли быть документом такой хрупкий капризный материал, как человеческие чувства? И вообще, что́ может быть материалом документального кино?

Обдумывая для себя этот вопрос, я пришла к неожиданному, может быть, и не бог весть какому глубокому, но для меня важному выводу: материалом документального кино может быть все, что зафиксировано на пленке. Мы живем в эпоху кино, телевидения, видео, это формы сегодняшней письменности, это способ фиксации свидетельств о нашем времени. Все зафиксированное, пригодное для сохранения во времени, является документом. В том числе, если хотите, и кино игровое: со временем оно обретает черты документа, свидетельствуя о вкусах, морали, идеологии своего времени.

Все, что оставила после себя эпоха — не только на пленке, но и в фотографиях, в печатных изданиях, в архивах, в материальных предметах, в архитектуре, искусстве,— все может рассказать о ней правду даже тогда, когда все это создавалось с целью скрыть или исказить правду, замаскировать под нее ложь. Но самым дорогим, самым бесценным историческим свидетельством, я уверена, является человек. Он сам как личность, сформированная временем. Конечно, каждый может ошибаться, допускать в своих воспоминаниях те или иные неточности, ошибки — мы знали это. Впрочем, как известно, лгут и документы — ведь за ними стоят люди со своими как всегда далеко не бескорыстными интересами. Все, все нуждаются в проверке, в столкновении разных свидетельств, разных подходов: любое мемуарное воспоминание, любой документ, любой документальный герой — еще не сама истина, а путь к ее поиску, ступенька на пути к ее познанию.

Когда мы снимали «Власть соловецкую», материал, имевшийся в нашем распоряжении, был весьма ограничен. Даже «Архипелаг ГУЛАГ», ныне удостоенный Государственной премии РСФСР, был запрещенным чтением — мы пользовались самиздатовской копией. Какие-то из свидетельств мы не смогли проверить — не было возможности, да и время не позволяло. Сегодня упущенное нами в ряде случаев восполнено другими — сошлюсь на петрозаводского исследователя, автора книги о Беломоро-Балтийском канале Ивана Чухина. Он, в частности, подверг критической проверке версию о бессудном

расстреле трехсот человек в одну ночь, как то следует из рассказа академика Лихачева. Он добился доступа к документам и вполне аргументированно написал о том, как все обстояло на деле. Оказывается, было расстреляно не 300 человек, а около сорока, и не без следствия и приговора, а после долгого, хотя навряд ли справедливого разбирательства. Так что ставится под сомнение и такое немаловажное в нашей картине обстоятельство, что Лихачев мог попасть в группу расстрелянных только из-за того, что не хватало нужного числа до установленной нормы. И все-таки я ничуть не жалею, что в нашем фильме есть эти и другие неточности, непроверенные факты. Прежде всего потому, что на истину в последней инстанции мы не претендовали, свое киноисследование истории Соловков не намеревались выдавать за труд исчерпывающий. Если наш фильм дал толчок поискам правды о Соловках — уже совсем немало. Но не менее существенно и то, что даже за этими неточностями, ошибками стоит время. Лагерная легенда, подменившая в сознании наших свидетелей документально подтвержденный факт,— это тоже документ времени. Сегодняшнее переживание Лихачевым своих воспоминаний, пусть даже в чем-то неточных, это тоже исторический документ, драгоценный и для нас, и для будущего.

Документальное кино, хоть оно и документальное, не случайно называется искусством. Мы имеем дело с художественным актом познания истории — познания не через сухую материю безличных фактов, но через мир человеческих чувств, переживаний, которые тоже принадлежат истории. Не забудем и того, что нередко именно чувства становятся мотором происходящих в ней перемен. То, что наша документальная героиня после нескольких лет тюрьмы приняла свое отражение в зеркале за свою маму,— это вроде бы сугубо ее личное переживание. Но это же для нас и потрясающий сгусток исторической правды, ничуть не менее красноречивый и не менее важный, чем документирование фактов зверств и расстрелов.

Я убеждена, что человек есть ценнейший документ истории — любой человек. Мы еще только учимся читать этот документ, мы еще не оценили по-настоящему его великую ценность.

Когда я писала эту статью, из Риги пришло известие об убийстве Андриса Слапиньша, оператора, работавшего с Юрисом Подниексом. Говорят, что это была не пуля-дура, по случайности попавшая в оператора: целились именно в него и не промахнулись. Ленинские слова «Из всех искусств для нас важнейшим является кино», кое-кем уже списанные было в архив, получили неоспоримое подтверждение. Правда, относятся они лишь к кинематографу телевизионному и документальному: операторов игрового кино пока не убивают.

Большинство моих документальных коллег с подозрением относится к самой идее совмещения двух профессий — режиссерской и операторской. Раньше я слышала дружеские советы не заниматься не своим делом — оставаться оператором. Теперь эти голоса сменило удивление: зачем, став режиссером, взваливать на себя еще и операторские заботы, и без того дела хватает. Я же считаю — свою точку зрения никому не навязываю, но убеждена в ней всецело,— что документалист обязан совмещать две эти профессии. Слишком текуча, изменчива материя жизни, схватить ее можно лишь тогда, когда камера всецело тебе подвластна. Никогда, даже самому близкому другу, единомышленнику я не могла бы успеть скомандовать сделать нужное мне укрупнение, наезд, панораму, которые вырастают не из заранее расписанной мизансцены, не из замечательно талантливой режиссерской задумки, а из живого непрогнозируемого развития ситуации, из пульсирующей человеческой эмоции.

Свои картины я не могу поручить снимать никому. Только я могу увидеть так, как вижу я, как хочу это видеть. Может быть, другой снимет лучше, но это будет уже не мое кино. Мое счастье (или несчастье) в том, что я оператор. Прежде всего оператор. В Америке, к примеру, да отчасти и у нас, операторская профессия считается социально более низкой, чем режиссерская. Ричард Ликок мне рассказывал, что режиссеры не приглашают своих операторов к себе домой. Оператор, выбившийся в режиссеры, меняет круг своих знакомств и, конечно, расстается с прежней профессией. Оператор считается чем-то вроде техника, вспомогательного персонала при камере. Кстати, почти у каждого оператора там камера своя собственная.

Для меня камера — это мой глаз, ухо, нос. Это все мои органы чувств. Я не могла бы объяснить никому другому, чего я хочу. Я сама узнаю об этом в момент съемки. Съемки, которая одновременно включает в себя монтаж. Я понимаю суть того, о чем собираюсь рассказать зрителю тогда, когда сама себе уже скомандовала «Мотор!» и нажала кнопку пуска. Поэтому пока хватит сил, буду держать в руках камеру. Впрочем, представить момент, когда с ней придется расстаться, не в состоянии. Что я без кино?

Людмила Лемешева

Любовь в остывающем мире

Душа — это то, что делает траву — травой, дерево — деревом, человека — человеком. Без нее трава — сено, дерево — дрова, человек — труп.
Г. Сковорода

Пришлось мне как-то жить в одном гостиничном номере с молодой женщиной, обладавшей интеллигентной профессией, невзрачной наружностью, неуживчивым характером и вечно раздраженными нервами. Каждый вечер возвращалась она из города в своем неизменном сереньком платье чем-либо травмированная: не так взглянули, не то сказали, не заметили или намеренно обошли. Было жаль ее, хотя и не без тягостного чувства.

И каково же было мое изумление, когда однажды услышала от нее следующую самохарактеристику: «Терпеть не могу всякие броские эффекты! Я взяла себе за правило быть, как Татьяна Ларина,— «неторопliва, не холодна, не говорлива, без взора наглого для всех, без притязаний на успех...»

Господи боже мой, да как же это?! Да ведь та, в малиновом берете, с послом испанским говорила... «По зале шепот пробегал», когда она появлялась на балу. «К ней дамы подвигались ближе; старушки улыбались ей; мужчины кланялися ниже, ловили взор ее очей...»

Как же мы так ухитряемся не видеть себя со стороны? Кем же мы себя, по крайней мере, до недавнего времени, воображали? И что эти ножницы — между высокой самооценкой и убогой реальностью — должны были произвести в итоге с нашей бедной душой?

...Пожалуй, мы напоминаем сейчас Каштанку из старого фильма Романа Балаяна, потерявшую дом, хозяина, привычное и понятное место в мире, где было по-своему уютно. Бродит собачка по незнакомым комнатам, тычется в разные углы, принюхивается, находит кость, паутину, странных соседей, загадочные предметы и слова, чужие фокусы и чужие привычки, необъяснимые смех и слезы... И только в снах ей удается наложить новую картину мира на старую и на секунды обрести утраченную цельность.

Глупой Каштанке повезло: однажды она вернулась домой. Все стало на свои места — можно повизгивать и вилять хвостом от счастья. Насекомое существо, одним словом, и больше ничего, как говаривал ее прежний хозяин.

С людьми дела обстоят похуже, если судить по фильмам того же режиссера. Новый хозяин Каштанки посвятил себя экстравагантному искусству циркового клоуна, а Бирюк из одноименного фильма — лесу, то есть природе; Сергей Макаров («Полеты во сне и наяву») гонится за жизнью, а Рябович («Поцелуй») убегает от нее в мечты и воображение; Алексей («Храни меня, мой талисман») пытается соответствовать некой духовной и интеллектуальной высоте, а Воробьев из «Филера» хочет быть «просто обывателем»: заботиться о жене и дочери, учить детей в гимназии. И, наконец, Катерина Измайлова («Леди Макбет Мценского уезда») отдается целиком чувственной страсти.

И что же? Все они одиноки и несчастливы. Как-то глубинно, знобяще, как-то тревожно несчастливы. Вокруг колышется, вздрагивает, вздыхает, шепчется и позванивает мир, всякие там листочки и травинки, и дождь по булыжнику, и туман по реке, и запахи, и шорохи, и лягушки томно надрываются,— ах, как надрываются лягушки! — и даже ветер... даже ветер... Все продолжает благословенно жить, в полном от себя обалдении.

И только человек как бы вне всего и вне себя. Как бы не дома.

Прощальные кадры: клоун проливает бутафорские слезы, чтобы скрыть настоящие; Бирюка убивают случайным выстрелом; Сережа, скорчившись, рыдает в стогу соломы; Рябович, изнеможенный непонятным внутренним напряжением, не отрывает голову от стола; Алексея оставляем лежащим ничком на диване, спиной к жене, к нам и ко всему мирозданию; Воробьев, выдавленный идеологическим прессом с двух сторон, бросает себя под колеса поезда, а Катерину Измайлову вместе с Сонеткой автор топит в реке.

Да, да, именно режиссер с нескрываемым

наслаждением погружает их в пучину вод — так облегченно, так просветленно красивы эти кадры и так одухотворяюще печальна музыка.

Слава те, господи, я ее наконец утопил! Избавил не только эту горемычную женщину, но себя и съемочную группу от необходимости участвовать в безоглядных, но безрадостных поступках.

Гиблое, видно, дело затевать сегодня фильм «о пагубной таинственной силе страсти» да еще «исключительно из зависти к сильным чувствам» (как заявлял режиссер, приступая к съемкам). Мы не только разучились это чувствовать, мы сыграть это уже не в состоянии.

От одной бывшей деревенской жительницы услышала я как-то поразительное признание: «Мужу пациенты часто дарят цветы. И вот стоят у нас на столе розы, я вижу, что это о-очень красивые розы, и знаю, что я должна что-то при этом ощущать. Но — ничего не ощущаю».

Не правда ли, это напоминает еще одно тоскливое недоумение — платоновского героя в «Котловане»: «Отчего я забыл смысл, ведь я его, кажется, знал»?..

Кое-что, конечно, можно попытаться сымитировать: например, мышление, духовность, чувство чести, вечный праздник, влюбленность,— чем и занимаются с большим или меньшим успехом балаяновские герои. Но чтобы имитировать страсть... Смертельную стихию крови и пола... Это уж, согласитесь, слишком, да это, пожалуй, и невозможно даже.

Ан нет, оказывается, можно. Современные актеры невольно, вопреки сознательной установке, сообщают персонажам непредусмотренное качество: кое-что из опыта людей, выросших в мире, где наиболее пришлись по вкусу слова «трахаться» и «пилиться», когда речь заходит о близости мужчины и женщины. Язык не врет и никогда не ошибается — в данном случае он адекватно отражает не только механичность, автоматизм процесса, но и наше при этом внутреннее состояние. Знаем, в книжках читали: что-то при этом мы должны еще и чувствовать, но — ничего не чувствуем. Трахаемся, одним словом. Сверху, снизу, поперек.

Вот только с нервами стало плохо: совсем расшатались. Кажется, это последнее живое, что у нас осталось. Поэтому и путаем воспаленные нервы с сильными чувствами.

Обратите внимание — даже мценская «леди Макбет» у Натальи Андрейченко все как-то нервничает, напрягается, вздрагивает и передергивается, сильными пальчиками по перилам постукивает, глазом холодным, жестким прицеливается — и не выдерживает, опускает долу; фальшиво до тошноты, на лошадке детской скачет (шаги командора какие-то, а не игры); жалким и робким голосом умоляет ребеночка прилечь — перед тем, как со слезами, с истерикой его задушить... Нет, не убийцы-душегубы, одурманенные роковой страстью, и не уездные Гамлеты перед нами, а два трусливых слабонервных вора, вызывающих гадливость.

Ты ли это, Катенька? Что это с тобой, голубушка, за последние 125 лет приключилось? Куда девалась сладкая сила и страшная свобода, с какой распоряжалась ты чужой и своей жизнью?..

Или вот еще пример симптоматичной трансформации во времени классического образа. Помню, когда в 1987 году смотрела «Очи черные» Никиты Михалкова, все во мне сопротивлялось и содрогалось. Да что же это он так ядовито, так отстраненно-высокомерно издевается, что же это у него даже наша прелестная «дама с собачкой» (Елена Сафонова) превратилась в инфантильную провинциалку, простодушно наивную до глупости, жалкую и почти смешную, которая нервически роняет бокалы, испуганно прячется, а потом заполошно-ошпаренно бегает по особняку и по двору с подносом в руках, чтобы наконец где-то в курятнике, среди летящего пуха-пера и кудахтанья всполошившихся кур столкнуться нос к носу с Романо, тоже изрядно ошалевшим от этого российского любовного сервиса.

И за этой вот дичью он мчался в Россию из своей прекрасной Италии? Ну, его-то как раз понять можно: погнался он вдогонку не за любовью, которой не чувствует, а за серьезным к себе отношением, вообще за детски серьезным отношением к жизни, потому что сам-то он шут гороховый, давно пуст и мертв, мелко грешлив — как и положено цивилизованному плейбою, изящно лжив и циничен, и только такая мечтательная, оторванная от реальности российская вечная барышня могла увидеть в нем героя и наделить всеми существующими и несуществующими талантами.

И разве она одна, если судить хотя бы по нашей литературе, впала в подобное «завышение замысла», чтобы остаться потом с разбитым сердцем? Катерина Кабанова любит слабовольного, рабски несвободного Бориса; Катерина Измайлова — своекорыстного и трусливо жестокого Сергея; Татьяна Ларина — барственно скучающего Онегина; Ольга Ильинская — доброго и ленивого Обломова; Анна Каренина — эгоистичного, чувственно-

го самца Вронского. Что касается сонма тургеневских героинь, то повезло одной Елене Стаховой. Но и Инсаров не в счет: во-первых, иностранец, во-вторых, автор заставил его умереть от туберкулеза раньше, чем пришлось добраться до Болгарии и погибнуть за ее свободу. Туда отправится Елена, потому что «вернуться в Россию — зачем? Что делать в России?» — как напишет она безутешным родным.

Кажется, только женам декабристов и удалось реализовать на практике высокий идеал: им достались героические мужья, «чахотка и Сибирь».

Ну, а отчего, собственно, задаю я себе вопрос дальше, русская женщина ищет обязательно героя, а не простого смертного — порядочного или, скажем, делового человека? Отчего это Ольга Ильинская, выйдя замуж за Андрея Штольца, тут же и затосковала? И несколько поколений читателей, а потом и зрителей (включая трезво мыслящего Никиту Михалкова) ох с каким пониманием разделяло эту романтическую тоску...

Да что там ограниченный прагматик Штольц, когда тонко думающий, умно деятельный Константин Левин никем особенно не любим (от Кити Щербацкой до сегодняшней школьницы). И это-то несмотря на все разочарования, которые принесли нашим литературным дамам, а потом их почитательницам слабые или лишние люди...

А теперь еще один бестактный вопрос к классикам, нашим учителям жизни. По какой прихоти судьбы или сердца Тургенев, боготворивший и опоэтизировавший в своих романах русских дворянских девушек, следовал всю жизнь за итальянской певицей Полиной Виардо, женщиной безусловно одаренной, умной, с благородным душевным устройством, но, в отличие от наших барышень, весьма практичной, трезвой, деловой, не склонной к роковым поступкам и излишнему самопожертвованию?.. Длинную жизнь прожила она со своим вполне обыкновенным мужем (старше ее на двадцать лет, «печальным, как ночной колпак», по слову Жорж Санд) — и ничего, была вполне счастлива.

Судьба в ее лице сыграла не очень добрую шутку с Иваном Сергеевичем, упоенно творившим национальный миф и национальный идеал на страницах книг, а «в мире сем» предпочитавшим... Что же он все-таки предпочитал?

При всех остальных странностях любви, ее прихотливости, неизъяснимости наш выбор все-таки не случаен. Подозреваю, что Тургенева прельщала культура. И не одна только культура чувства или культура мысли, а вообще культура жизни, цивилизованных форм

«Зимняя вишня»

«Храни меня, мой талисман»

«Леди Макбет Мценского уезда»

существования... Западная практическая культура, в том числе домашняя, семейная, бытовая. Культура очага, прочных оснований и связей. То, чего российский, даже интеллигентный человек был лишен, за редким исключением. Сужу хотя бы по известному высказыванию Чаадаева: «Мы все имеем вид путешественников. Ни у кого нет определенной сферы существования, ни для чего не выработано хороших привычек, ни для чего нет правил; нет даже домашнего очага... В своих домах мы будто на постое, в семье имеем вид чужестранцев, в городах кажемся кочевниками...»

Еще бы — ведь у нас ужас перед «стеганым халатом», мы парим над грешною землей, не зная, «что делать в России», и высматривая все больше дальние, почти невидимые цели...

О высоком ли запросе духа это говорит или о неумении, неспособности жить? Что тут следствие, а что причина? И где кончается литературная традиция, историческая судьба и начинается национальный характер?

Конечно, хочется думать о себе лестно (что-либо в этом миленьком роде: «нетороплива, не холодна, не говорлива») — вот только нервическая суетливость выдает, какая-то глобальная несчастливость, написанная на лицах, в какие бы игры мы ни игрались. Если и попадается нормальный человек, то долго не продержится — «достанут», возьмут не мытьем, так катаньем (не справа, так слева; не слева, так справа: тема «Филера»). Ну а ежели кто-то чудом исхитрится быть счастливым, тут же подпадет под моральное подозрение: хорошему человеку у нас не может, не должно быть хорошо.

Насмешливое снижение любимого образа «дамы с собачкой» в «Очах черных», кажется мне теперь, было сделано режиссером не из одних коммерческих соображений (дабы потрафить западному зрителю), но еще и с сознательным внутренним вызовом, даже со злостью: не взглянуть ли, дамы и господа, разочек на себя со стороны? Без поэтических соплей? И патриотического умиления? Собственно, однажды он уже проделал это в «Неоконченной пьесе для механического пианино», где вслед за Чеховым показал, как безыскусная поэзия чистого женского сердца вырождается в романтическую позу и риторику слов, как бессознательная подражательность, следование неким высоким образцам делает фальшивыми и смешными даже искренние движения души, как катастрофически при этом мы не умеем жить друг с другом здесь и сейчас.

Но «Неоконченная пьеса» была исполнена с таким художественным блеском, что интеллигентный зритель ностальгически «кайф ловил», игнорируя смысл.

Ставший с годами пожестче, Михалков сделал «Очи черные» в жанре чуть ли не фельетона: может, эта грубая акция ударит больнее по национальноу самосознанию?

Ведь нереальность наших представлений о жизни и о самих себе в сочетании с

«Зимняя вишня»

нашей реальной потерянностью и бездомностью, нашим внутренним сиротством за последние 70 лет столь усилились, что это граничит уже с чем-то фантастическим.

...Помните, как входила всем полюбившаяся «зимняя вишня» (Елена Сафонова) в квартиру соседки, где собирались гости? Неустроенная ее жизнь осталась где-то на другом этаже, и она являлась такая вся чистенькая, фиксированно изящная, красиво садилась на стул, красиво, загадочно молчала, а потом тихо говорила одну, но красивую фразу. Всех сразила, покорила, оба мужика ее.

А потом ничего не получалось ни с тем, ни с другим, ни с третьим. Потому что безысходность, тупиковость была не в житейских ситуациях, а в самих героях, в состоянии их душ. Полые люди, вялые сердца, механическое существование. (Что и продемонстрировала уже с наглядностью агитплаката тоскливая «Зимняя вишня-2», только что появившаяся на экранах.)

...Вот спустя несколько лет еще одна героиня Сафоновой («Утоли моя печали») входит с маленьким сыном в чужую унылую квартиру, где ее бывший муж празднует день рождения с соседями и юной сожительницей. Все на Любе тоже приличное: костюм, прическа и выражение тонкого лица. Вот через полчаса она с достоинством уходит, ничем не выдав боли. И вдруг, уже у порога, мгновенная смена декораций: с быстротой разъяренной кошки она вцепляется в распущенные волосы соперницы, в дикой злобе терзает оцепеневшую жертву и, кажется, может забить насмерть, ежели ее вовремя не оттянуть.

Что это за взрыв неконтролируемой бешеной ненависти? Неужто его может вызвать вот это вяловато-расслабленное хипповое существо, естественное даже в самых сомнительных ситуациях? Да разве на него можно злиться? Кто-то пригрел — оно себе и живет. Погонят — уйдет без лишних обид, немного помыкается, а там, глядишь, опять к кому-нибудь прибьется. Приживется, голубка, под чьей-либо кровлей.

Неужели ей адресована эта ярость сафоновской героини, это ее «не могу больше!», которое она выкрикивает на последней стадии истерики и отчаяния? Отчаяние-то неподдельно.

Она в самом деле больше не может. Чего? А всего.

Не может снова и снова собирать по частям форму, когда утекает из-под пальцев всякое содержание. Ускользает смысл. Представьте хотя бы, каких трудов, праведных и неправедных, стоит ей в наших условиях обеспечить себе мало-мальски приличный вид, «упаковаться» (тоже словечко подходящее, да?). Какое чуть ли не мистическое ожидание чуда связывается с приобретением кожаного костюма или, скажем, французских духов... И вот стоят два хорошо упакованных существа рядом, пристально смотрят глаза в глаза — и не видят друг друга, не слышат, не чувствуют. Не знают, что друг с другом делать,— вот в чем ужас. Подсознательно ждут чего-то один от другого, даже настырно требуют: поди туда, не знаю, куда, принеси то, не знаю, что. Но никто ничего не приносит. Или приносит все то же; свой собственный душевный хаос, беспредметное напряжение и суету, свои вконец изношенные нервы.

И тогда вместо священной любовной игры между мужчиной и женщиной начинается борьба двух раненых самолюбий, вместо божественного слияния в плоть единую — траханье двух тел друг о друга, оставляющее после себя уже абсолютную пустоту, «безысходную тоску пола».

Думаете, это от избытка эгоизма, от себялюбия? О, если бы... Увы, и тут не любовь, а какая-то жалкая, убогая поглощенность собой, из которой не удается выбраться: и дать трудно, и принять. Принять, может, даже еще труднее. Ведь чтобы впустить человека, надо быть у себя дома, иметь открытое свободное пространство в душе, а не мусорную свалку из страхов, тревог, обид, недоверия и подозрений.

В глубине сердца нас угнетает страшная догадка: нас не за что любить. Такие, какие есть, мы никому не нужны (не в частности, а вообще); мы — сироты казанские, брошенные больные дети, которых ничему стоящему не научили. И, прежде всего, не научили уважать человека, уважать жизнь, простой и естественный ход вещей, простые и естественные ее законы — но зато научили фальшивить и притворяться, не отличать добра от зла, правды от чистейшей лжи, не быть самими собой и вечно сравнивать себя с другими, не дотягивать до кого-то или чего-то, комплексовать из-за этого, компенсировать свою неудовлетворенность амбициями и фантастическими притязаниями. И чуть что вспыхивать раздражением, а потом неврастенической злобой и, наконец, слепой, «немотивированной» жестокостью.

И вот получается: идем с протянутыми в мольбе руками, как Катерина Измайлова на лугу, ищем другого человека, контакт, любовь, ищем какой-то прорыв, исход — а натыкаемся снова и снова на себя. Мы устали от этой обреченности, от самих себя и надоели себе. От себя хочется избавиться.

За год сотрудничества с объединением

«Дебют» на Киевской киностудии имени А. Довженко я прочитала десятка четыре сценариев молодых авторов. Ни одного из них не было о любви! Но поразило меня по-настоящему даже не это, а два талантливых фильма: «Граница на замке» Сергея Лысенко и «В дальний путь» Леся Янчука. Поразили юные герои этих короткометражек, их мироощущение: какая-то глобальная витальная депрессия, разлитая в холодном, сером, стынущем пространстве, полный паралич души, выключенность всех чувств. Не только вкуса карамазовского ко всяким там «клейким листочкам» не осталось, но вообще — никакой воли к жизни. Есть воля к смерти. К самоубийству. Рядом умирает мать, тоскует девушка: «А как же я? Я же люблю тебя». Какая любовь или там жалость, какая девушка, какая мать... Вырваться из плена жизни, из ее неподъемных, постылых тягот — вот последнее яркое, освобождающее желание, заставившее и Катерину оторвать свинцовую голову от пароходной палубы. Смертельный прыжок в свободу. В небытие.

Утверждают, подлинную надежду можно обрести, только испытав подлинное отчаяние, и, чтобы возродиться, надо сначала умереть. Если судить по нашему кинематографу, хотя бы по тому же «Астеническому синдрому» Киры Муратовой, мы дошли до последних стадий отчаяния. Иллюзиями и химерами жить уже не хотим, реальностью еще не умеем да и вкус к ней потеряли.

И, значит, всему придется смиренно учиться заново. Постепенно расставлять вещи по их законным местам. Ведь когда-то мы, кажется, знали, чему и где положено стоять, откуда идут начала и концы, где стерегут нас ад и рай, а потом — забыли. Надо вспомнить... Надо вспомнить... Совершить сверхличное усилие.

И — подарок на прощанье. Недавно увидела счастливое женское лицо на экране, правда, в старом телефильме Ильи Авербаха — «Фантазии Фарятьева»: лицо Марины Неёловой. Только женщина, любившая сильно и долго, или только большая актриса может подарить миру это пленительное зрелище, этот взрыв торжествующей жизни: налетающие, обгоняющие друг друга испуг, надежду, страх, восторг и ликование, и снова испуг, и ах, как подкашиваются ноги и пересыхает во рту, и голос звенит и прерывается, понижается до глухого, страстного шепота, и глаза нежно, влажно вспыхивают, и щеки юнеют, и улыбка дрожит, плывет... плывет в пространстве. У нас на глазах происходит чудо преображения: как бы снятая замедленной съемкой распускается, расцветает дивная женщина-цветок. И думаете, почему это чудо произошло?

— Боже мой, он пришел! Сам. Стоит на лестнице и — ждет. Он похудел, бедняжка... У него дрожали губы... Господи, какое счастье! У него дрожали губы. От волнения. Какое счастье... Ка-кое счастье...

Николай Климонтович

Женщины на двадцать лет моложе

Сегодня таксисты трактуют фамилию нашего президента в том смысле, что, мол, граждане еще вспомнят Брежнева, Андропова и Черненко. Таксисты редко ошибаются, даже когда пересказывают шутки столь неприхотливые: похоже, от всенародного порыва в неясное «перестроечное» будущее страна перешла к привычной меланхолической ностальгии, когда кажется, что «раньше все было». Положим, не все, но был выбор, пусть весьма небогатый, а сегодня никакого выбора нет. К ностальгии подталкивает и обновленное телевидение, перешедшее к методическому прокату давних кинолент, и обычная человеческая слабость к собственным воспоминаниям юности. Вспоминаются прежде всего женщины — какими они были тогда.

Экранные незнакомки

Недавно вояжировавший по нашей стране писатель-эмигрант Эфраим Севела, как и многие его коллеги, рассыпал по страницам советской прессы ворох интервью. Говорил чаще всего не о литературе, а именно о прекрасном поле. Примерно так: «Русские женщины особенно поражают воображение. Они взваливают на свои хрупкие плечи

двойные, тройные нагрузки, тянут непомерный груз, у них ничего нет, кроме забот и проблем, но при этом они остаются великолепными женщинами... Удивительная женственность, в хорошем смысле слова кошачесть натуры и почти всегда полупогашенный взгляд... Но главное даже не в этом, главное — в душе русской женщины, в ее желании и умении любить мужчину, в ее безграничной самоотверженности и жертвенности».

Конечно, в подобном пассаже можно рассмотреть вежливость гостя и галантность заокеанского господина, если бы и о других сторонах жизни писатель говорил хотя бы сдержанно. Но, скажем, русских мужчин он нашел невероятно опустившимися, а единственным богатством разоренного СССР признал именно слабую половину его населения. Меня не покидает ощущение, что перед отъездом из США автор этих пассажей насмотрелся брежневской кинопродукции, в которой, если речь не шла о военном прошлом и временах гражданской войны, женским образам всегда было отведено особое место.

Само по себе это не должно вызывать удивления: любой самостоятельный герой-мужчина не мог действовать в условиях тотальной регламентации общества 70-х годов. В сфере социальной жизни он лишь выполнял инструкции и являлся членом коллектива, а роль героя взяло на себя государство, которому только и могла принадлежать какая-либо инициатива. Тот же Штирлиц не был бы столь героичен, если бы его радистка могла выходить на связь с «центром» в каждой, требующей хоть каких-то решений, ситуации. Но и в сфере сексуальной герои-мужчины не могли проявить сколько-нибудь существенной предприимчивости: секс требовал так или иначе известных условий, интима и отгороженности от постороннего взгляда, а это разрушало дух всеобщей коммунальности и вызывало подозрения в нечистоте помыслов.

Женщины — совершенно другое дело. Читая Севелу, я припомнил фразу из какого-то соцреалистического романа тех лет: «Альфия с радостью взялась за кирку, молодое женское тело истосковалось по непосильному труду» (sic! — *Н. К.*). И действительно, у властей были все основания доверять прежде всего женщинам: они, как правило, если и пили, то много меньше мужчин, работали более покорно и старательно и, заботясь о своих детях, во всех смыслах были и более ответственны, и идеологически индифферентны. К тому же они рожали, что для милитаризованного государства отнюдь не маловажно. Впрочем, об этом как раз власти никогда не заботились, русские женщины рожали, как кошки, и Бог весть от кого — государство проявляло о семье столько же заботы, сколько о прошлогоднем снеге. Такими женщины предстают в фильмах брежневской поры: по-кошачьи выносливыми и тоскующими по «непосильному» труду.

«Служебный роман»

«Вас ожидает гражданка Никанорова»

Поразительное сходство являют образы, сыгранные разными актрисами. Простодушная крестьянка Дорониной, самозабвенно голосящая песню Пахмутовой «Нежность» («Три тополя на Плющихе», 1968), страшно похожа на провинциалку в исполнении Мордюковой («Родня», 1982), хоть их и разделяют почти пятнадцать лет. Героиня Дорониной из «Мачехи» (1973), берущая на воспитание чужого ребенка, похожа на иных героинь Гундаревой. Здесь налицо единый «прием»: за простодушием на грани придурковатости зритель должен почувствовать прежде всего внутреннюю чистоту, неиспорченность, непуганность. В ранних работах Чуриковой этот ход доведен до крайности. Героиня «Начала» (1970) за внешностью юродивой скрывает настоящие душевные россыпи. Героиня Гурченко из «Пяти вечеров» (1979) заканчивает свою роль сакраментальной репликой «Лишь бы не было войны», за которой слышна готовность на любые лишения, столь милая большевистскому начальству.

Героини брежневских лент, как и общество, в котором они живут, чаще всего деклассированы, люмпенизированы, но при этом готовы до смерти нести свой крест. Важно, что они всегда обделены и «простым бабьим счастьем», и, надо полагать, это им дает дополнительные шансы при приеме на работу. Скажем, директриса фабрики, которую играет Гурченко («Старые стены», 1974): сама она из рабочих, муж ее бросил, но грудится она честно. Именно этот образ советский «Кинословарь» рекомендует как «подлинно народный женский тип, сложившийся в условиях советской действительности».

В целом, соединяя эти черты экранных советских женщин, можно довольно отчетливо представить себе брежневский заказ, по которому работало массовое кино: подлинной героиней была женщина, трудоспособная до степени почти невероятной, крайне непритязательная, скромная, неброская, хорошая мать, вполне равнодушная к сексу, «душевная», рассудительная до идиотизма. И доверчивая. Но не в отношении мужчин, конечно, которых она оценивает, напротив, весьма придирчиво, но в отношении партии. И нам прежде другого интересен люфт, отделяющий этот образ от реального положения дел.

Женщина в битве за...

Брежневская пропаганда — в отличие от сталинской, скажем,— крайне упрощенно трактовала свои задачи как создание прежде всего утешительных и убаюкивающих имиджей. Из нее выветрился дух агрессивного утверждения внеисторического идеала будущего мира. В изображении женщины, к примеру, кино тех лет добивалось лишь контраста с тем, что можно было увидеть в переполненном вагоне метро или в очереди в продмаге.

А там между тем шла перманентная битва,

«Самая обаятельная и привлекательная»

«Зеркало»

если пользоваться военизированными клише той поры. Замотанные, всегда на грани нервного срыва, крика и истерики, чувствующие себя ограбленными, несчастными, лживые, как и все и вся в стране, беззащитные и готовые терроризировать окружающих,— таким было большинство женщин средних слоев советского городского населения, самого мощного социального слоя в стране. А если сюда приплюсовать неизбежную при вечной нехватке времени неряшливость, внутреннюю распущенность, всегдашнюю готовность к скандалу в семье и к разводу, а также вечный страх перед очередным абортом, то перед нами картина своего рода тотального невроза. Единственно верная сторона женской жизни, которую можно ухватить в фильмах брежневского времени,— это недоверие и подозрительность женщин к мужчинам. Мало зарабатывающий, лишенный возможности социального самоутверждения и чаще всего пьющий совслужащий — вот самый типичный образ супруга, на которого можно было рассчитывать.

В советских буднях такой муж скорее был обузой, существом капризным, безответственным и мало предсказуемым. Был только один способ нейтрализовать исходящие от мужа дисбалансирующие флюиды — усыновить и держать в черном теле, выдавая ежедневно рубль на обед в заводской столовой или НИИ. Учитывая тотальный дефицит мужчин, при такой постановке дела еще были шансы, что инфантильного мужа не сманят на сторону, особенно если его пристроить к какому-нибудь полезному для дома делу — походам в прачечную и химчистку, стоянию в очереди за картофелем или вбиванию в стены гвоздей и ввинчиванию шурупов. Однако все больше и больше женщин, не умея или не желая проводить в жизнь подобную программу битвы за семейное счастье, предпочитали оставаться в одиночестве, получать алименты и воспитывать детей самостоятельно. Именно такие дамы и становились чаще всего героинями кинематографа, в чем была своего рода правда жизни.

При всем этом миф о чрезвычайном трудолюбии средней советской женщины явно не выдерживает критики. Если не брать во внимание женщин на стройке, ворочающих шпалы и работающих на конвейерах, а их все-таки было явное меньшинство, и они рано или поздно стремились освободиться от подобного труда в нечеловеческих условиях, абсолютное большинство советских женщин, во-первых, обладали образовательным цензом выше мужского, во-вторых, были обитательницами многочисленных контор, управлений, институтов, не говоря уж о сфере обслуживания. Их рабочее время всегда распределялось между имитацией некоторой служебной деятельности и все той же битвой

«Интердевочка»

«Зимняя вишня»

с начальством за право ходить по магазинам, раньше времени бежать в детский сад, пить чай и говорить по телефону. Именно такими предстают советские служащие женщины в популярных комедиях Рязанова, скажем, в его «Служебном романе» (1977).

...и на баррикадах сексуальной революции

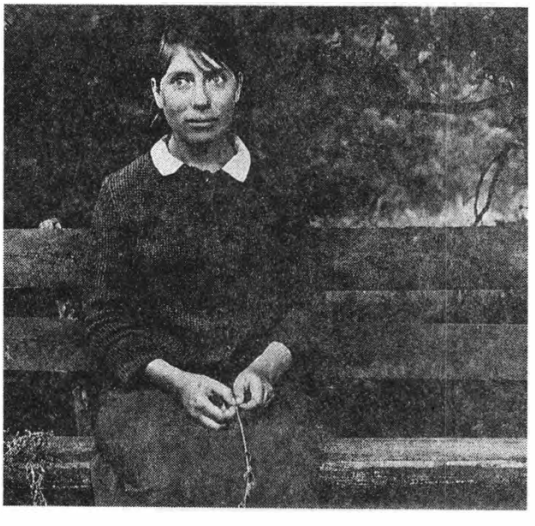
Сказанное выше прежде всего относится к старшему поколению, юность которого пришлась на послевоенные годы. Но и в кино, и в жизни на своих матерей смотрели юные дочери, и даже кинематограф улавливает в их глазах некоторую отрешенность и полупогашенность взгляда. Что же шевелилось в их юных головах?

Прежде всего там зрело решение ни в коем случае не жить жизнью своих матерей. Это не был конфликт поколений, это был полный разрыв. Все моталось на ус: лживость, неуважение к мужьям, навыки нахрапистости и бытовой борьбы, нелюбовь к работе и вечное «доченька, ведь я только ради тебя и живу». Матери, как, впрочем, и отцы, зачастую вызывали лишь отвращение. И если приплюсовать сюда материнский опыт военного детства, заботы о том, что «девочке надо одеться», то мы поймем: «маленькие Веры» появились уже тогда, в 70-х, пусть и попали на экраны в конце восьмидесятых. И самое главное, что получили они от своих матерей в виде урока — помимо эгоизма и отвращения к какой-либо осознанной деятельности,— острый интерес к сексу, уже не придушенный, без лишнего ханжества и с отчетливым пониманием, что секс — это источник и удовольствия и выгоды — шанс жизнеустройства. В этом новое поколение девочек было, несомненно, более женственно, чем предыдущее.

В нашей стране тотального проституирования и самопродажи женская проституция всевозможных видов стала воистину образом жизни миллионов. Пусть об этом только сейчас позволено говорить вслух, и проститутка стала — как в начале века в литературе — героиней романов и фильмов, репортажей и пьес, но проституция как социальное явление получила невероятное развитие именно при Брежневе.

Уже тогда диапазон возможностей торговли своим телом был до чрезвычайности широк. Слова «путана», столь популярного сейчас даже на эстраде, тогда еще почти не употребляли, но помимо «мартышек», «отличниц», «зеленок», то есть помимо проституции уличной, стала массовой привычкой оплата собой всяческих как жизненных, так и производственных потребностей. Скажем, аспирантка спала за диссертацию, поэтесса — за публикацию, стукачка — за информацию, секретарша по долгу службы, вагоновожатая — за получение нового трамвая, и все вместе — за премию в конце

«В огне брода нет»



«Три тополя на Плющихе»

квартала и тринадцатую зарплату. То же — и в быту: телом оплачивались услуги стоматолога и таксиста, ювелира и участкового. Все зависело лишь от социального уровня потребностей. И знаменитая пьеса Олби «Все в саду» — лишь рациональная аллегория, весьма далекая от подлинной жизни рядом с этой, довольно простодушной жизнью целого общества, которую оно вовсе не оценивало как ненормальную. Если это абсолютное отсутствие достоинства называть эмансипацией, то что тогда феодальное право первой брачной ночи?

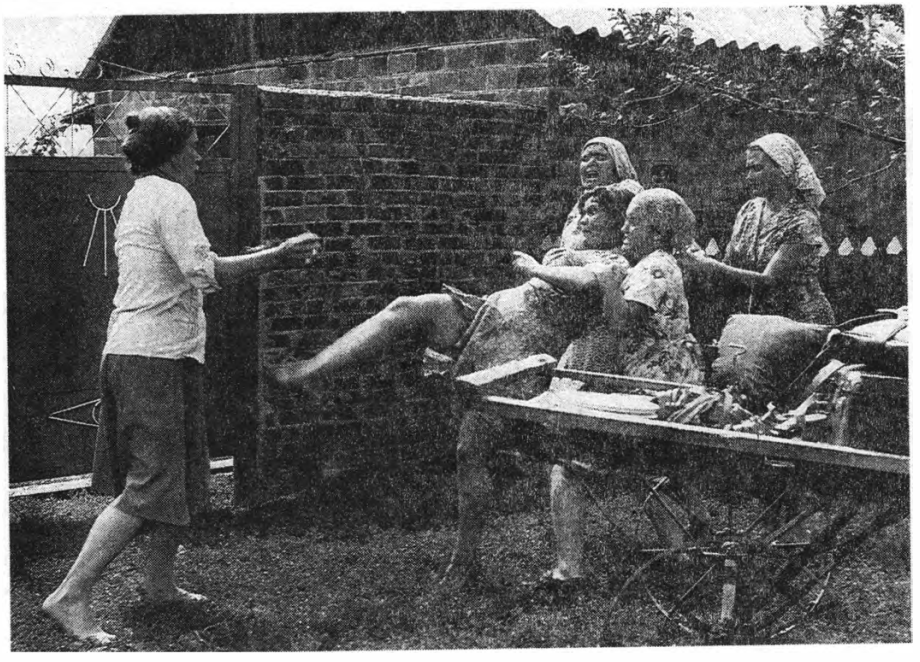
Прелестное время, только оно могло родить известную вгиковскую поговорку: «Не ляжешь на диван — не выйдешь на экран». И рифма какая народная, патриархальная. Все наше замкнутое общество жило, как одна семья, как племя, которому совершенно не было нужды ни в каком Договоре: ни в общественном, ни в союзном. И вполне можно представить себе картину, как доярка, только что заплатившая за небольшую приписку при сдаче молока (муж пьет, детей кормить надо), плачет в сельском клубе на «Трех тополях» и тихо подпевает Дорониной, а доставшая «через знакомого» мебельный гарнитур одинокая интеллектуалка, скажем, кандидат филологических наук, совсем по-бабьи заливается над рождественской сказкой «Ирония судьбы», которую смотрит по телевизору...

Н. Ф. Барашкова за конвертируемую валюту

Да и тогдашние «зеленки» были попроще («зеленка» потому, что долларовые купюры — зеленые). С валютой связываться было опасно, они тоже в отличие от нынешних путан предпочитали бартерные сделки: колготы, кофточки, духи, бутылка голландского ликера. Сегодня на фоне нашей безудержной корысти и капитализации общества в духе романов Драйзера путана за ликер не пойдет — гони баксы. А при дефиците контрацептивов уж никому из отечественных мужчин не придет в голову надевать один презерватив поверх другого — для гарантии. Канули в Лету времена, когда отечественные Кабирии, торгуя телом, копили себе приданое. Как пишут наши газеты — обществу нужны профессионалы и конвертируемая валюта.

Однако русские проститутки очень высоко ценятся в мире. И совершенно напрасно спешат вестернизироваться — так можно лишь подорвать рынок. Даже самый рас-

«Вас ожидает гражданка Никанорова»



последний японский бизнесмен если и не читал «Анна Карамазофф», то слышал о ком-то вроде Настасьи Филипповны. И этого ищет. Первое: наши женщины, как и все общество, не жадны на время. Психология «работа не волк» практически исключает применение правила «время — деньги». Короче, наши девочки не торопятся. Второе: они не жадны и на деньги. Скажем, какая-нибудь зажигалка может настолько привлечь внимание российской путаны, что она заметно снизит цену. Крылатые слова из песенки Битлз к русским женщинам абсолютно не применимы — они именно что умеют любить за деньги. Любить в достоевском, а не плотском смысле. То есть они плохо разбираются, как и премьер-министр, в экономических тонкостях; они с трудом разделяют понятия, не вполне понимая: платят за работу или потому, что хорошо относятся. «За то» или «почему». Это свойство нашего национального менталитета: с чего бы ему платить, если он меня не полюбил. И уж встречного чувства благодарности и жалости к чужеземцу нам не занимать.

Не побоимся выдвинуть гипотезу: эти красотки в ранней юности смотрели Доронину, если не читали Толстого. И Гурченко. И Гундареву. Они не так далеко ушли от своих предшественниц-первопроходчиц, которые еще в 60-е годы оказывались в ближневосточных гаремах и африканских джунглях, всегда, конечно, по горячей любви, быть может, неверно оцененной. Это только кажется, что далеко. Они еще наши, и прав ленинградский тележурналист в своих проповедях Домостроя — еще можно, можно их остановить. Вот насмотрится новое поколение «Маленькой Веры» и видео — тогда все, пиши пропало, тогда и получится, что старшеклассницы считают профессию балерины менее престижной, чем валютной проститутки.

Конечно, мировая конъюнктура изменилась: мода на русских женщин охватила и развитые страны. К тому же в связи с выездными послаблениями для все большего числа русских женщин будущее в самых интимных грезах связано только с заграницей. Мы знаем не только юных дев, но и вполне зрелых дам, устроивших свою судьбу посредством самоэкспорта. И прав журнал «Плейбой», когда писал недавно, что в России отношения между полами — это назревающая «национальная катастрофа». Конечно, если в масштабе всей страны жена вас бросит и выйдет замуж за иностранца — иначе это и не назовешь.

Впрочем, а чего бы мы хотели? Ведь если прав «Кинословарь» и в России действительно сформировался «новый тип» женщин, то это женщина более трезвая, более образованная и с более широким кругозором. И не советские ли мужчины создали «сов. действительность», заложив ее еще в пору революции (грех старой Ниловны здесь не в счет)? Не они ли использовали женщин то как тягловую силу, а то — как товар для натурального обмена? Не они ли заложили основы крайне специфической советской эмансипации, а талантливые русские женщины всего лишь лучше своих сверстников-мужчин усвоили преподанные уроки? Даже для прожженного вохра сегодня сплошное наказание — назначение на работу в женский лагерь. Даже там, в тюрьме, женщины и предприимчивее, и агрессивнее, и реактивней, чем их подельники из мужских зон.

Да, впору бежать в видеотеку, брать брежневские фильмы, смотреть на придурковатых, но душевных героинь, борющихся лишь за план и вал, но никак не за визу, и обливаться ностальгическими слезами.

Фридрих Горенштейн

Чок-Чок

Играй, прелестное дитя,
Летай за бабочкой летучей,
Поймай, поймай ее шутя
Над розой ..... колючей,
Потом на волю отпустя.
Но не советую тебе
Играть ..... с уснувшим змием —
Завидуя его судьбе
Готовы .....
Искусным пойманы .....
* * *
Как широко,
Как глубоко!
Нет, Бога ради,
.....

А. С. Пушкин. «Отрывки»

Увы! напрасно деве гордой
Я предлагал свою любовь!
Ни наша жизнь, ни наша кровь
Ее души не тронет твердой.
Слезами только буду сыт,
Хоть сердце мне печаль расколет.

А. С. Пушкин. «Анне Н. Вульф»

По свидетельству А. П. Керн, эти стихи были написаны для альбома А. Вульф, причем Пушкин «два последних стиха означил точками». Однако в устной передаче Керн сохранились и последние нескромные стихи.

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

*А. С. Пушкин. «К***» (А. П. Керн)*

1

Девятилетний Сережа Суковатых, сын известного в городе гинеколога Ивана Владимировича Суковатых, был приглашен на день рождения к восьмилетней Бэлочке Любарт. Бэлочкин день рождения почти совпадал с новогодним праздником, она родилась тридцатого декабря, и когда Мери Яковлевна, Бэлочкина мама, включила электричество, то радостно, сказочно засверкали игрушки на елке и большое хрустальное блюдо с горячим яблочным пирогом. Мери Яковлевна со сверкающими камушками в ушах села за фортепьяно, положила на клавиши белые полные пальцы и, сверкая зеленым камнем на одном из пальцев, заиграла и запела приятно и душевно песенку собственного сочинения.

В семье родилась Бэлочка,
В семье она росла,
Зимой и летом стройная,
Красивая была.
Тра-ля-ля. Тра-ля-ля.
Тра-ля-ля ля-ля.

В этот момент в комнату из коридора снежной королевой вошла Бэлочка в сверкающем, усыпанном блестками, как снежинками, коротеньком белом платьице и в таких же сверкающих белых башмачках. На голове у Бэлочки была белая сверкающая корона, а в руках плетеная корзинка, обтянутая куском усыпанного блестками белого шелка.

Мери Яковлевна запела:

Теперь она нарядная
На праздник к нам пришла
И много, много сладостей
Детишкам принесла.
Тра-ля-ля. Тра-ля-ля.
Тра-ля-ля ля-ля.

Тотчас Бэлочка принялась вынимать из корзинки пакетики с подарками — конфетами, коржиками, изюмом и орешками. Каждый, кто получал подарок, должен был платить: танцевать, петь или читать стихи. Пока очередь не дошла до Сережи, он напряженно мучительно перебирал, обдумывал, что бы такое сделать, чтоб выделиться, отличиться и привлечь внимание Бэлочки, которую полюбил, едва увидев и пожав ее мягкую, влажную липкую ладошку.

Бэлочка была полненькая, с толстенькими ляжечками, и даже маленький подбородочек уже намечался у нее, подбородочек сладкоежки. Она была похожа на мать, имела такие же густые, темные волосы и ярко-голубые глаза, большие и выпуклые. Только темные волосы Бэлочки, свободно по-детски спадающие, были повязаны красной ленточкой, а Мери Яковлевна поднимала тяжелую волну своих волос кверху и укрепляла их серебряной заколкой, украшенной красными гранатовыми камнями.

Мери Яковлевна, доцент кафедры дошкольного воспитания местного пединститута, была женщина еще молодая, красивая, белолицая, белошеяя, веснушчатая. Впрочем, веснушки свои она не любила. Веснушки весной и осенью густо покрывали ее лицо и тыльные поверхности кистей. Теплой же весной и летом, когда надо было носить открытые платья, они появлялись также и на груди и на плечах. Мери Яковлевна вела с веснушками своими бесконечную борьбу, употребляя и ртуть, и сулему, и перекись водорода.

— У тебя, Мери, кожа замечательная, а ты своими мазями разрушаешь ее верхний слой,— говорил отец Сережи Иван Владимирович.

Сережин отец был вдов, жена его, Сережина мать, умерла в ранней молодости от опухоли мозга, и Сережа ее не помнил. А отец Бэлочки, Григорий Ионыч Любарт, погиб под Будапештом, и Бэлочка его помнила смутно, как какой-то силуэт. Мери Яковлевна посещала Ивана Владимировича как гинеколога на дому, поскольку он имел частную практику, но некоторое время они были также близки как мужчина и женщина.

— Эти твои желтоватые и коричневые пятнышки,— говорил Иван Владимирович о веснушках Мери Яковлевны,— эти,— говорил он, разглядывая ее голое полноватое тело, утомленно лежащее, белеющее на белой, смятой недавней страстью простыне,— эти твои веснушки для меня как вторичные половые признаки.

— Ты, Ваня, теряешь чувство меры,— говорила Мери Яковлевна.

— Потеряно чувство меры, потеряно чувство Мери,— шутил Иван Владимирович.

Связь свою они скрывали, особенно от детей, Сережи и Бэлочки, которые учились в разных школах и вообще имели разные интересы.

Сережа был не по летам рослый, физически развитый, спортивный мальчик, и хоть учился он хорошо, Иван Владимирович опасался, что улица может на него дурно повлиять. Недавно Ивана Владимировича вызывали в школу. показали какую-то свинчатку, у Сережи отнятую, сказали, что от него, случается, пахнет табаком и его видели несколько раз среди уличных подростков, которые собираются у лодочной станции общества «Торпедо», которой заведует известный в городе спортсмен и хулиган Кашенок. У Сережи есть уже уличная кличка — «Сука».

— Это как же, дружище,— позвав Сережу в кабинет, говорил Иван Владимирович,— ведь это к чему приведет, если так продолжится? Кем ты станешь, скажи мне?

— Гинекологом,— ответил Сережа и посмотрел на отца темными черешнями своей покойной матери.

«Вот так же и она глядела, когда я узнал о ее измене с этим... волейболистом... Милая, интеллигентная, любила меня и вдруг изменила с этим скотом,— он глянул на Сережу,— сейчас очень похож... Чувство вины очень подходит подобным лицам... Однако я не о том думаю...»

— Я специально молчал в надежде, что ты сам поймешь, кем станешь, если будешь идти этим путем,— сказал Иван Владимирович.— Ты станешь пьяницей, у тебя будут дрожать руки и ноги... Более того, ты станешь преступником, тупым и бессердечным...

«Не то, не то я говорю. Матери ему не хватает. Как к сердцу его добраться? К ее сердцу я так и не добрался... Страдал, кричал, грозил, но к сердцу не добрался и не простил. Простил только, когда умирала...»

Иван Владимирович потянулся к стоящей на столе металлической банке из-под монпасье с трубочным табаком, но, глянув на Сережу, отдернул руку и взял из пакетика мятную лепешку.

— Я, папа, курить больше не буду,— сказал Сережа.— Я хотел попробовать, но мне не понравилось... Горько, противно...

— Дело не в том, понравилось тебе это или не понравилось, а дело в том, что это дурная привычка. Есть дурные привычки, которые нравятся. Никто не застрахован от слабостей, от непоправимых ошибок («опять не то говорю»,— подумал Иван Владимирович), я имею в виду, что исправить их нельзя, раз они совершены, но можно раскаяться от души, искренне... Я, дружище, не вижу твоего раскаяния, одни лишь слова... А все оттого, что ты себя не уважаешь. Например, каждый человек должен уважать свою фамилию, какова бы она ни была. Наша фамилия — Суковатых, происходит от слова сук. Сибирская, таежная, честная фамилия... Ты же позволяешь своим уличным приятелям звать тебя Сука,

словом грязным, хулиганским. Это что ж, у всех ребят, с которыми ты встречаешься, есть клички?

— У всех.

— И у этого, как его, у твоего друга, с которым тебя часто видят?

— У Афоньки?

— Да, у Афоньки... У Афанасия... У него тоже кличка?

— Тоже.

— Какая, любопытно?

— Жид.

Лицо у Ивана Владимировича исказилось, точно он съел нечто кислое или горькое.

— Какое скотство,— сказал он поморщившись,— это, дружище, подло. Это не принято среди порядочных людей. Это какая-нибудь грубая, суеверная старуха, какая-нибудь Дуня, которая водила тебя в церковь, заставляла тебя целовать крест, может быть, целованный до тебя каким-нибудь сифилисным, и заставляла пить воду, ложно именуемую святой, из кружки, которой, возможно, пользовался какой-нибудь туберкулезный... Мерзко... Твой дед, Владимир Сергеевич, земский врач, всегда защищал нацменьшинства, ты же берешь пример не с него, не с меня, отца твоего, не с иных порядочных людей, а с Дуни...

Дуня была домработница и Сережина няня. Была она худа, морщиниста, кожа словно присохла к костям, но когда рассказывала Сереже всякие истории да небылицы, глаза ее светились молодо.

— А в лесу-то, Сережа,— окала Дуня,— в лесу-то жил злодей, покоритель людей. И взял он в лес-то к себе девицу — распрокрасавицу Фелицию Ярославну. У-у-у... О-о-о,— слезы льет Ярославна.— У-у-у...

Бабушку Дуню Сережа любил и помнил. Он очень огорчился, когда после случая с церковью отец ее уволил, тем более о церкви Сережа сам же проговорился. Теперь вместо Дуни домработницей была Настасья, крепкая девка с румянцем на щеках, происходившая откуда-то из болотистых лесов. Вместо «лапша» она говорила «лапшина», вместо «жаркое» — «жаренка», не «капуста с мясом» — «качанья с мясом». Готовила кушанья она эти и иные действительно хорошо, дом, в отличие от бабушки Дуни, содержала опрятно, но была груба, тупа и слушала только отца, который ею был доволен и доверял ей. Сказок она никаких не знала, но отец и этим был доволен, поскольку считал, что сказки бабушки Дуни вызывают у Сережи детские ночные страхи. Сережа действительно в раннем детстве часто вскрикивал и плакал во сне. У Ивана Владимировича были свои, как он говорил, медицинские принципы воспитания сына. Так он запрещал покойной жене его убаюкивать, считая, что убаюкивание мальчиков даже двухлетнего, трехлетнего возраста женскими руками может со временем вызвать дурную привычку к онанизму. Что же касается отношения к сказкам бабушки Дуни, то подтверждение своей правоте он нашел позднее у Мери Яковлевны, в ее книжке, выпущенной областным издательством. Эта книжка была расширенным рефератом диссертации «Влияние детских сказок на формирование личности ребенка дошкольного возраста».

«Сказки, сообщаемые детям младшего возраста,— писала Мери Яковлевна,— должны быть совершенно лишены поэтического элемента. С одной стороны, детям этого возраста недоступна поэтическая прелесть этого элемента, в котором чудесное поражает не более истинного, а с другой — элемент этот сильно действует на аффективную сторону и вызывает внезапные перемены детских настроений, может оказать вредное влияние, преждевременно потрясая детскую нервную систему сильными эмоциями».

В подтверждение подобных взглядов Мери Яковлевна с раннего детства сама следила за книжками для Бэлочки и сама их читала перед сном. Книжки, подобранные Мери Яковлевной, были разнообразны и поучительны: «Про мышь зубастую и воробья богатого», «Как дети мыли пол», «Егоза Иванович», наконец, Лев Толстой — «Мужик и огурцы». Но любимая книжка Бэлочки была «Жизнь и приключения лесной белочки Чок-Чок» ныне забытого, а некогда популярного дореволюционного писателя Венцеля. Поэтому Бэлочкина кличка Чок-Чок, заимствованная из приятной поучительной сказки, была самой же Мери Яковлевной придумана. А Сереже, из-за пробелов в воспитании, кличку придумала улица — Сука.

— Ты понял, что это мерзко, дружище? У тебя есть имя — Сергей и фамилия — Суковатых. Точно так же и у этого мальчика, которого вы именуете нехорошим фашистским словом, есть фамилия... Как его фамилия?

— Обрезанцев,— сказал Сережа.

Иван Владимирович вдруг покраснел и закашлялся.

— Посиди здесь,— сказал он глухо и быстро вышел, точно по срочной нужде, закрыв за собой дверь кабинета. Но даже сквозь закрытую дверь, сквозь шум воды из туалета, доносились звуки раскатистого, неудержимого отцовского хохота.

«Не то я делаю, не то,— думал Иван Владимирович,— не умею воспитывать... Надо бы посоветоваться с Мери... Однако придумают... Обрезанцев... Смешно... Однако нехорошо, что я смеюсь, Сережа услышит... И вообще нехорошо... Двое мужчин, мужское общество, а Сереже скоро десять лет. Надо бы познакомить его, найти подружку, пока он сам не встретился в этой компании с дурными девицами...»

Так возник план познакомить сына с Бэлочкой, дочерью Мери Яковлевны. Мери Яковлевна согласилась.

— Скоро у Бэлочки день рождения — вот и повод...

Так Сережа оказался на предновогоднем дне рождения, в комнате, пропитанной запахом горячего яблочного пирога, полной блеска, веселья и музыки.

Сережа был влюбчив, несмотря на свою физически крепкую комплекцию, потому что обычно в подобном возрасте часто мечтательно влюбляются натуры физически слабые и нежные. Но, видно,

эта слабость и нежность были у него в материнских глазах-черешнях. Он уже несколько раз влюблялся и всегда с мечтами, с печалями, однако разнообразные объекты его любви, очевидно, о ней не догадывались. И Сережа страшился того, чтоб они догадались. Влюблялся Сережа не только в девочек, но и во взрослых женщин, чему способствовала профессия отца. Когда однажды пациентка отца, тетя Мери, поцеловав большим, красивым, ярко-красным ртом Сережу в щеку, а потом еще раз в шею, подарила два карандаша и шоколадку, он долго не мог опомниться, вспоминал волнующий, головокружительный запах этих женских прикосновений, раздражавший и манивший. Запомнил он также скуластую теплую щеку тети Мери, ее пухлый широкий носик с большими ноздрями, ее голубой, веселый манящий глаз под густой темной бровью. Поэтому Сережа с радостью согласился пойти на день рождения дочери тети Мери и едва увидел эту дочь, как обнаружил в ней многое, уже знакомое, но более понятное, более доступное и потому гораздо более привлекательное. Печаль и мечты прошлых влюбленностей сразу испарились, и Сережа понял — настоящая любовь — это веселье. Хотелось танцевать, петь, дурачиться. Однако распираемый изнутри этим азартным детским вихрем, Сережа истинно по-взрослому, потому что он чувствовал на сей раз влюбленность свою серьезно, обдумал, как более правильно поступить, и когда Бэлочка подошла к нему, как подходила она к другим детям, и так же безразлично протянула ему пакет с подарком, он вместо того, чтоб закричать какую-нибудь глупую песенку или запрыгать козлом, вдруг принял позу как на школьном утреннике и с пафосом прочел без запинки стишок Пушкина из хрестоматии, за который недавно получил пятерку.

— «Утро». Стих Александра Сергеевича Пушкина,— многозначительно и высокопарно произнес Сережа:

Румяной зарею
Покрылся восток,
В селе за рекою
Потух огонек.

Росой окропились
Цветы на полях,
Стада пробудились
На мягких лугах.

Мери Яковлевна, которая была специалистка по детскому чтению и писала о том диссертацию, растроганно, горячо зааплодировала, и вслед за ней зааплодировала Бэлочка. Аплодировали и другие дети, но для Сережи главным было то, что аплодировала Бэлочка. Впрочем, ему нравились и другие аплодисменты, он чувствовал себя героем, на него обратили внимание, а когда отец привел его, то, будучи со всеми не знаком, он чудаком сидел в углу на стуле, тогда как иные свободно подходили к Бэлочке, обнимались с ней и вообще веселились. Теперь же, в детском хороводе, который вела Мери Яковлевна, он был рядом с Бэлочкой, держал ее за теплую влажную ладошку и подпрыгивал на легких, воздушных ногах, чуть ли не взлетал.

Потом все собрались полукругом у фортепьяно, причем Сережа опять оказался рядом с Бэлочкой, Мери Яковлевна взяла несколько шумных аккордов и запела:

Солнце в золоте лучом мне подмигивает,
Через улицу ручей перепрыгивает...

Сережа этой песни не знал, но он умело подхватывал концы слов:

Ах ручей, чей ты, чей.
Я от снега и лучей.
Я бегу, я смеюсь.
Я сейчас с другим сольюсь.

Потом Бэлочка спела песенку воробья, наклоняя то в одну, то в другую сторону черноволосую головку, перетянутую красной ленточкой и держа на уровне головки свои ладошки с растопыренными пальчиками:

Чив-чирик-чик-чива-чик,
Чив-чирик-чик-чива-чик,
Чив-чирик-чик-чива-чик,
Ч-и-и-и-к...

Утомленные и возбужденные пением, дети собрались у стола, и Мери Яковлевна начала резать, раздавать каждому по куску яблочного пирога, все еще горячего, липкого и сладкого. Сережа и тут не отходил от Бэлочки, и Бэлочка тоже не отходила от Сережи. Чтоб передохнуть после возбуждающих игр и песен Мери Яковлевна предложила детям рассматривать книжки. Каждый получил по три книжки и из этих книжек должен был выбрать наиболее понравившуюся, успеть ее перечитать и своими словами передать содержание. За наиболее удачный пересказ давался приз, но какой, Мери Яковлевна не сказала, чтоб возбудить интерес. Три книжки, доставшиеся Сереже, были: «Джек — пожарная собака», «Былины о Василии Буслаевиче и Соловье Будимировиче», а также «В мире брызг и пены» — о водопадах. Все три книжки понравились Сереже, он никак не мог выбрать. Наконец выбрал «Джек — пожарная собака», начал читать, но вдруг передумал и взялся за «В мире брызг и пены». Он прочел более половины книжки и рассчитывал вновь стать первым, стать героем, вызвать аплодисменты, но неожиданно заметил, что Бэлочки в комнате нет и ее книжки лежат нераскрытыми. Все вокруг сосредоточенно листали, читали свои книжки, рассчитывая выиграть приз, но Сережа уже не читал. Без Бэлочки стало скучно, печально, он оглядывал комнату с привычно на своем месте стоявшей и привычно уже надоедливо блиставшей елкой, глянул в окно, за которым смеркалось и летел

большими хлопьями новогодний снег. Все оглядывая комнату, он заметил, что нет и Алика Саркисова, мальчика Сережиного возраста, и книги его лежали на столе нераскрытыми. Какие-то искры, полосы, пятна вдруг замелькали перед Сережиными глазами. Отойдя от стола, он начал кружить по комнате, подошел к елке, заглянул в окно, точно Бэлочка могла оказаться там, падать с неба плавно, тихо и он хотел разглядеть ее среди хлопьев.

— Чего ты, Сережа, не читаешь? — услышал он и, обернувшись, увидал тетю Мери, которая смотрела на него, растянув в улыбке губы и показывая большие зубы.

— Я,— начал Сережа, но пересохшее горло мешало говорить.

— Что-нибудь случилось?

— Нет... Я...

— Ты хочешь в туалет? — спросила тетя Мери, понизив голос,— это в конце коридора,— и большой белой ладонью своей со сверкающим зеленым камнем на пальце она ободряюще провела по Сережиной щеке.

В коридоре было темно, и когда Сережа шел, то ему показалось, что за пухлой от одежды вешалкой кто-то прятался, шептал и чем-то шелестел, но от Сережиных шагов все это притихло. Сережа нащупал дверь туалета, вошел и заперся, стоял просто так, потому что в туалет ему не хотелось. Выйдя из туалета, он пошел назад и едва не упал, наткнувшись на связки старых газет, сложенных в углу у вешалки. И опять послышался за вешалкой шелест и шум, словно смех, заглушенный ладошкой. Сережа вернулся в комнату, как и вышел, тоскуя. Конкурс меж тем кончился, и первый приз выиграла школьная подруга Бэлочки Дина Думанская, прочитавшая и изложившая своими словами содержание книжки «Жизнь и приключения белочки Чок-Чок». На этот раз Мери Яковлевна и Бэлочка, наконец появившаяся откуда-то, и все остальные аплодировали Дине, как они аплодировали раньше Сереже за его пушкинский стишок «Утро». Сережа стоял в стороне недовольный, тоскующий, внутренне протестующий и не аплодировал. Впрочем, он заметил, что и Алик Саркисов тоже недоволен и тосклив. Однако Бэлочка была весела и, как Сереже показалось, несколько раз на него весело поглядывала, но он, замкнувшись, с тяжелой каменной грудью отворачивался. Наконец Бэлочка сама подошла, когда Сережа стоял у окна, глядя на снег, и спросила:

— Отчего ты сердишься?

— Я не сержусь,— опять пересохшим горлом, потому прокашливаясь, ответил Сережа.

— Нет, сердишься. Ты на меня сердишься.

— Не сержусь.

— Врешь, сердишься,— и своими смеющимися голубыми глазами поймала, приклеила Сережины темные, сердито-печальные.

Так боролись они взглядами, и Бэлочкин, игриво-веселый, победил, покорив Сережин, сердито-тоскливый. Сережино лицо потеряло сердитую твердость, ослабло, расползлось в улыбке.

— Ты проиграл, проиграл,— засмеялась Бэлочка и, зачем-то оглянувшись, сказала тихо: — Пойдем, я тебе что-то покажу... Пойдем,— и поманила пальчиком Сережу вслед за собой в коридор.

В знакомом уже Сереже темном коридоре, у знакомой, пухлой от одежды вешалки Бэлочка остановилась и, взяв Сережу за руку, потащила в узкую щель между вешалкой и стеной. Сережа шел пригнувшись, спотыкаясь о связки старых газет, о какой-то старый ящик, еще какую-то старую рухлядь.

— Можешь выпрямиться,— шепотом сказала Бэлочка.

За вешалкой было в стене углубление, очень узкое, но высокое до потолка, и они стояли, тесно прижавшись, хоть и выпрямившись. Сердце Сережи сильно стучало, уши горели. Он очень волновался, как перед тяжелым экзаменом. Бэлочка была совсем рядом, тепло дышала ему в лицо.

— Чего ты молчишь? — спросила наконец Бэлочка, подышав так минуту-другую Сереже в лицо.

— Я... Ты...— Сережа начал прокашливаться.

— Я да ты,— засмеялась Бэлочка,— ты доктора сын?

— Да.

— Гинеколога?

— Да, гинеколога.

Бэлочка опять засмеялась.

— Чего ты смеешься?— спросил Сережа, чувствуя все большую неловкость и не зная, что говорить и что делать дальше.

— Ты Пушкина хорошо читал,— пришла вовремя на помощь Бэлочка,— моей маме понравилось.

— Я твою маму и раньше видел,— сказал Сережа,— она к нам приходила... У тебя мама красивая,— добавил он неожиданно для себя смело.

— Влюбился? — ответила Бэлочка на его смелость еще большей.

Сережа от такого смелого вопроса растерялся и не знал, что сказать: соврать, засмеяться небрежно или признаться, что действительно был влюблен.

— В мою маму все мужчины влюбляются,— сказала Бэлочка.

Сереже стало приятно, что Бэлочка его тоже причислила к мужчинам, и он сам, не понимая, что делает, как бы наблюдая за собой со стороны, положил ей руку на левый бок у полного бедрышка, прощупав под белой, шуршащей материей какие-то косточки, какие-то завязочки, какие-то узелки. Тогда Бэлочка подалась вперед, прижала свой мягкий животик к Сережиному животу, уперлась обеими ладошками в его грудь и из этого, не совсем ловкого положения несколько раз поцеловала Сережу в губы своими липкими, сладкими от яблочного пирога губками. В это время по коридору

кто-то прошел и, видно, услышал за вешалкой шуршание и, может, даже звуки поцелуев, потому что остановился и повернул голову к вешалке, как это делал недавно Сережа. Бэлочка, распираемая смехом, прижала одну свою ладошку к своему ротику, а второй, мягкой теплой ладошкой закрыла Сережин рот. Силуэт постоял в коридоре и пошел дальше к туалету. Но тут Бэлочка не удержалась и выпустила из-под ладошки короткий, визгливый, похожий на поросячье хрюкание, смешок. Это так развеселило Сережу, что он тоже хрюкнул под теплой Бэлочкиной ладошкой, тем более что узнал в силуэте Алика Саркисова. Когда посрамленный Саркисов скрылся в туалете, Сережа и Бэлочка выбрались из-за вешалки и побежали в комнату, присоединились к поющему хору.

Солнышко, солнышко, погляди в окошко.
Выйдут детки погулять, будут прыгать и играть...

А на прощание, перед тем как веселые, возбужденные дети расходились по домам, Мери Яковлевна спела с чувством «Колыбельную», пластично выпевая каждое слово красными губами.

Спи, мой дружок, вырастай на просторе,
Скоро промчатся года.
Смелой орлицей под ясные зори
Ты улетишь навсегда.
Даст тебе силу, дорогу укажет
Сталин своею рукой.
Спи, мой воробушек, спи, мой дружочек,
Спи, мой звоночек родной.
Ля-ля-ля-а-а-а...

И все разгоралось, все разгоралось, все светлело в Сережиной душе от этих убаюкивающе-торжественных звуков.

Позднее, возвращаясь с отцом домой по заваленным снегом белым, праздничным, новогодним улицам, Сережа жмурил глаза, отчего городские огни длинными лучами брызгали в разные стороны, глубоко дышал вкусным снежным воздухом, и временами радость, распиравшая его грудь, была так невыносима, что хотелось громко, бессмысленно закричать, как кричат от боли, которую невозможно терпеть.

— Папа,— необычайно громко произнес, почти закричал Сережа.

— Что Сережа?— спросил Иван Владимирович.

— Какой хороший сегодня вечер,— сказал Сережа, шумно, беспокойно дыша и лихорадочно блестя глазами.

«Мой сын впервые в жизни по-настоящему влюблен и счастлив»,— подумал Иван Владимирович. Ему вдруг стало грустно и вспомнилась покойная Сережина мать, когда он впервые встретился с ней, молоденькой, семнадцатилетней девочкой, почти ребенком, беспокойным, чистым и восторженным, таким же, как Сережа. «Можно ли было тогда предугадать, что случится потом,— думал Иван Владимирович,— что мы вообще можем увидеть своим близоруким, рассеянным оком. Тут важно людям моего опыта и моего возраста сдержать эгоистическую гордыню познавшей, неудовлетворенной души и не отравить чужой свежести своими разочарованиями, своим мрачным полетом фантазии. «Дождя отшумевшего капли» — вспомнил Иван Владимирович романс, который часто пела Мери Яковлевна,— да отшумевшего... В звуках отшумевшего утешение... «Утешься, не сетуй напрасно, то время вернется опять». Вот оно и вернулось для Сережи».

И теплое, нежное чувство к сыну, к своему, впервые по-настоящему влюбленному, счастливому мальчику заглушило пробудившуюся было жгучую печаль, гордыню личного горя и личных разочарований.

2

Зимним днем, в иную уж зиму, пятнадцатую для Сережи и четырнадцатую для Бэлочки, в первый день школьных зимних каникул Бэлочка и Сережа решили пойти на каток.

Все было белым в тот день, и оттого, что не блистало солнце и не было ветра, тихая эта белизна тускло, однообразно, без отсветов лежала покойно на всем: на березах, на протоптанной в снегу тропке меж березами, которая вела к речному берегу, терявшемуся под ровной снежной пеленой. Заречная даль размывалась белым маревом, и низко нависало такое же однообразное, как снежная целина, тусклое, несолнечное небо. Единственным поблескивающим пятном был каток, участок, очищенный от снега, недалеко от лодочной станции «Торпедо», от дощатого барака с белым спортивным флажком на крыше, от вмерзших в лед лодок. Заведующий лодочной станцией и катком Костя Кашенок, кумир местных подростков, с железным профилем сверхчеловека, возился у дощатого барака вместе со своим подручным Афонькой Обрезанцевым, что-то прогревали, стучали железом о железо, наполняли морозный воздух металлическим грохотом, смехом и матом. Из-за морозной погоды каток был пуст, только какой-то человек в сером свитере, обтягивающем костлявые плечи, и такой же серой шапочке, заложив руки за спину, вычерчивал по льду круг за кругом.

— Это кто? — кивнул Афонька в сторону Бэлочки, когда Сережа подошел, чтоб взять напрокат коньки,— твоя маруха?

— Моя.

— Хороша,— кивнул Афонька Кашенку на стоявшую в отдалении Бэлочку, действительно очень красивую в своей рыжей беличьей шубке и пуховой белой шапочке на темных волосах.

Хоть Сережа давно уже не общался с Афонькой, но он помнил закон улицы — о девочках надо было говорить залихватски-легко, по-хулигански весело — и потому заставил себя улыбнуться, но когда, взяв коньки, подошел к Бэлочке, вдруг и она с интересом, весело улыбаясь, спросила:

— Что Ванька про меня говорил?

— Не Ванька, а Афонька.

— Ну пусть Афонька... Что он про меня говорил?

— Шутил паскудно... Пойдем кататься.

То, что Бэлочка так улыбалась, неприятно волновало, ибо казалось, что своей улыбкой она как бы кокетничала с Афонькой. Те физические и психологические перемены, которые произошли в Сереже и Бэлочке, были естественны, но у Бэлочки, росшей в семье невропатической и при изнеженном воспитании, все началось ранее срока — и менструальный цикл, и вопросы о деторождении. О деторождении она начала расспрашивать лет после восьми и так настойчиво, что даже напугала Мери Яковлевну. Поразмыслив и посоветовавшись, Мери Яковлевна решила, что от этих вопросов надо отделываться оговорками и начинать ответ длинными, скучными фразами, которые должны надоесть ребенку. прежде чем речь дойдет до сути. Так она и поступала, но ответы ее лишь создали в психике дочери манящую, таинственную область. И это Бэлочкино напряжение, это Бэлочкино воспаление передалось также Сереже. К тому же отец Сережи был еще не стар, вдов и его, как гинеколога, часто посещали женщины, проходили в кабинет, за запертую дверь которого Сереже давно мечталось поглядеть. Вход в отцовский кабинет ему самостоятельно, без присмотра был запрещен даже и в неприемные часы. Во-первых, потому что там хранился табак, а во-вторых, из-за определенных книг, стоящих на полках. Уходя на работу или в иное место, Иван Владимирович всегда запирал дверь кабинета на ключ. Второй ключ хранился у Настасьи, аккуратно исполнявшей свои обязанности, преданной отцу надзирательницы. Однако так уж случилось, так уж должно было случиться, что Настасья, убрав однажды кабинет, забыла запереть дверь, поскольку ее позвала соседка по какому-то делу. Длилось это недолго, минуть пять Настасья на лестничной площадке говорила с соседкой, но пяти минут оказалось достаточно для Сережи, вбежавшего на цыпочках в кабинет и начавшего шарить на столе, а затем и на полках в поисках табака. Шаря на полках и прислушиваясь, не идет ли Настасья, он случайно зацепил и сбросил на пол толстую в зеленом переплете книгу. Книга при падении на пол раскрылась, и Сережа прочел название, написанное старинной вязью: «Строение половых органов». Так и не найдя табака, но зато схватив книгу, Сережа выскочил из кабинета.

Если б речь шла о современной медицинской книге, о каком-нибудь медицинском, гинекологическом справочнике, которым отец постоянно пользовался, то пропажа обнаружилась бы быстро. Однако толстый зеленый том, как созревший плод, сам упавший к Сережиным ногам, был старым антикварным изданием, книгой французского анатома семнадцатого века Рене де Граафа, впервые давшего подробное анатомическое описание мужских и женских половых органов.

«Мужской половой член,— читали совместно, голова к голове, Сережа и Бэлочка,— состоит из пещеристой ткани, содержащей множество широких кровеносных сосудов, сильно наполняющихся кровью во время эрекции». Здесь же изображался этот мужской половой член в разных видах — проекциях, сбоку, сверху, снизу, аккуратно вычерченный, как в геометрии. Дело происходило в Бэлочкиной комнате, где Сережа и Бэлочка часто вместе готовили уроки. Бэлочка училась посредственно, и Сережа, который учился хорошо, помогал ей особенно в решении задачек. Они и сейчас разложили учебники, раскрыли тетради, которыми приготовились в случае опасности прикрыть запретную книгу. Однако опасности не предвиделось. «Дождя отшумевшего капли...— доносился из столовой голос Мери Яковлевны, которая пела свой любимый романс,— ...тихонько по листьям текли, тихонько шептали деревья, кукушка кричала вдали».

— У мамы меланхолия,— шепотом сказала Бэлочка,— я слышала, как она ночью вставала и пила капли... У тебя, Сережа, бывает меланхолия?

— Не знаю.

— Бывает, бывает... И у меня бывает... У всех бывает. Знаешь отчего?

— Отчего?

— Не скажу,— кокетливо улыбнулась Бэлочка.

— Нет, скажи, скажи. Ну скажи, Чок-Чок.

— Сам знаешь...— Бэлочка засмеялась своим возбуждающим, болезненно-лихорадочным смехом и ткнула пальчиком в схемы половых органов.

Не знаю, была ли в те годы
Душа непорочна моя,
Но многому б я не поверил,
Не сделал бы многого я... —

пела Мери Яковлевна.

— У мамы неудача в личной жизни,— сказала Бэлочка,— она, бедная, страдает.

И действительно, меж Мери Яковлевной и Иваном Владимировичем уж какое-то время не ладилось, наступило охлаждение, и речь теперь вообще шла об окончательном разрыве, подтверждением чему служил тот факт, что Мери Яковлевна обратилась по женским своим делам к другому гинекологу. Тем не менее Сережа продолжал приходить к ним в дом, и Мери Яковлевна это терпела, хоть,

будучи женщиной эгоистичной и пристрастной, она подумывала, как покончить с подобной, слишком затянувшейся дружбой. Дети выросли, стали подростками, и как бы от такого постоянного, тесного контакта чего-либо не случилось непоправимого. Тем более, учитывая Бэлочкины пристрастия, Бэлочкину нервную систему. Еще в раннем детстве невропатолог, осматривавший Бэлочку, узнав о ее ночном недержании мочи и прочем, посоветовал мероприятия, способствующие закаливанию организма, а также содействующие ограждению половых органов ребенка от раздражений. При последующих осмотрах озабоченный невропатолог советовал также беречь девочку от дурных примеров и влияний, между прочим «от чтения известных романов и вообще подобных книг». Посоветовал невропатолог также показать девочку опытному гинекологу, учитывая ранний приход менструального цикла. Мери Яковлевна собиралась показать Бэлочку Ивану Владимировичу, но отношения ее с Иваном Владимировичем все более ухудшались. Прежде, пока отношения эти еще были сносными, она пробовала говорить с Иваном Владимировичем о слишком затянувшейся дружбе Бэлочки и Сережи, которая, судя по некоторым признакам, может дурно кончиться. Но Иван Владимирович, конечно же, не понял ее.

— Ты, Мери, хочешь, чтоб вместо нормального, естественного развития полового инстинкта дети перешли к ущемленным болезненным фантазиям?

— От фантазий, даже болезненных, нельзя забеременеть, а от естественного полового инстинкта можно...

Мери Яковлевна намекала на взволновавшую город беременность пятнадцатилетней девочки, Ларисы Бизевой, цыганки, учившейся в Бэлочкиной школе. Лариса эта закопала портфель с учебниками на пустыре и сбежала со взрослым тридцатилетним цыганом. Вернулась она спустя три месяца беременная, причем беременность была тяжелая и потребовалось кесарево сечение для спасения жизни роженицы. Ребенка также удалось спасти, но он родился уродом. Иван Владимирович, будучи гинекологом, был хорошо знаком с подробностями этого дела. Конечно, меж этим происшествием и дружбой Сережи с Бэлочкой мало общего, однако определенное беспокойство испытывал и он от тесного общения Сережи, мальчика эксцентричного, как его покойная мать, с девочкой чувственно-нервной, способной к бурным реакциям даже на незначительные раздражения, и с безусловно неустойчивой, ненормальной половой возбудимостью. Он хотел сам предложить Мери Яковлевне осмотреть Бэлочку, но все-таки передумал. «Лучше пусть это сделает кто-либо посторонний, а не я, отец Сережи. И в конце концов, любовь ли это или что иное, кончиться оно должно само, изнутри, как кончаются многие отношения между подростками. Вмешиваться извне жестоко и опасно». Так думал Иван Владимирович, но Мери Яковлевна думала иначе, думала противоположно и давно б уже вмешалась извне, если б не знала Бэлочку, не знала ее упрямства, не знала ее привязанности к Сереже. Она понимала, что простой запрет, без всякого повода ни к чему не приведет. Поэтому она искала повод. И вот повод нашелся. Мери Яковлевна заметила, что, готовя вместе с Сережей уроки в своей комнате, Бэлочка с некоторых пор запирала дверь. Мери Яковлевна в присутствии Сережи сделала Бэлочке выговор и предупредила, что если еще раз заметит запертую дверь, то их совместные уроки прекратятся. Поэтому, читая сейчас книгу Рене де Граафа «Строение половых органов», Бэлочка двери не заперла, но приготовила множество бумаг, чтоб книгу прикрыть. «Влагалище,— читали Сережа и Бэлочка,— часть женских половых органов, принимающая при совокуплении мужской член. У входа во влагалище полулунная складка — девственная плева. Большие срамные губы и малые срамные губы окружают срамную щель, в переднем углу которой находится клитор...»

Теперь же мне стали понятны
Обман и коварство и зло,
И многие светлые мысли
Одну за другой унесло...—

пела Мери Яковлевна в столовой.

Однако Бэлочка не знала, что Надя, приходящая домработница, послана Мери Яковлевной босиком, чтоб тихо ступала под дверь Бэлочкиной комнаты.

— Что?— шепотом спросила музицирующая Мери Яковлевна Надю, когда та явилась для доклада.

— Зеленую книгу читают,— тоже шепотом ответила Надя.

— Какую зеленую?

— Толстую.

Этого было достаточно. Не готовят уроки, а читают какую-то толстую зеленую книгу. Однако то, что оказалось у Мери Яковлевны в руках, когда она, надев вместо туфель мягкие домашние тапочки, внезапно вошла, превзошло все худшие ожидания. Вначале Мери Яковлевна просто оцепенела, но, обретя дар речи, прежде всего обратилась не к Бэлочке, а к Сереже.

— Это вашего отца книга?— спросила она сдержанно, вежливо, на «вы» и оттого особенно зловеще.

— Не отвечай ей!— нервно выкрикнула Бэлочка.

— Да, моего отца,— ответил Сережа потупившись.

— И он разрешает вам читать такие книги?

— Разрешает, разрешает,— нервно вмешалась Бэлочка.

— Нет,— глядя на ковер, тихо ответил Сережа.

— Книгу я найду способ передать вашему отцу сама,— сказала Мери Яковлевна,— а вы, Сережа, больше не должны приходить к нам в дом и вообще общаться с Бэлочкой,— затем, повернувшись к Бэлочке, другим, уже домашним тоном, хоть и при Сереже еще, наверно, умышленно при Сереже еще, выкрикнула:

— Я запрещаю тебе встречаться с ним! С этим уличным подростком... Слышишь, мерзавка?!

Сережа ушел подавленный и униженный. Плачущую Бэлочку заперли в ее комнате, а Мери Яковлевна приняла таблетку от головной боли, приняла успокаивающие капли и бледная, отчего ярко накрашенные губы ее казались совсем уже кроваво-пунцовыми, легла на диван, тем более чувствовала себя она последнее время вообще дурно из-за женской болезни. Ей точно воздуха недоставало, и она дышала шумно, жадно, а по щекам ее текли тихие слезы. «Вот так,— думала Мери Яковлевна,— вот так... Вот и допет последний куплет... «Везет лошадка дровеньки, а в дровнях мужичок, срубил он нашу Бэлочку под самый корешок...» И я, я в этом виновата... Не она, а я мерзавка...» Опять сильно болел живот. Некоторое время тому ночью у нее уже случался приступ сильной боли в животе. Врач скорой помощи определил острый живот и предположил аппендицит. В больнице диагноз первоначально подтвердили, но Иван Владимирович, который, к счастью, дежурил в тот день, определил не аппендицит, а эпидимит — воспаление придатков, то есть женских яичников. После того, как подлечили, стало легче, и вот опять, наверно, на нервной почве острая боль в том же месте. К вечеру началось кровотечение. В прежние времена она всегда в таких случаях звонила Ивану Владимировичу, но теперь отношения меж ними сошли на нет. Она слышала, что у Ивана Владимировича появилась какая-то восемнадцатилетняя любовница, медсестра роддома. И у Мери Яковлевны появились иные, свои интересы. Вместе с новым заведующим кафедрой дошкольного воспитания Ефремом Петровичем Ляшенко, мужчиной уже не молодым, но крепкого сложения и высокого роста, она собиралась писать работу на тему «Опыт ребенка как вспомогательное средство педагогики». Уж был готов договор в республиканском издательстве, где у Ефрема Петровича имелись связи, ибо прежде он как раз в этом учебно-педагогическом издательстве занимал должность главного редактора. Из республиканского города Ефрем Петрович, как слышала Мери Яковлевна, уехал по личным, семейным обстоятельствам, разведясь с женой после того, как они отпраздновали серебряную свадьбу, окруженные тремя взрослыми детьми и пятью внуками. Такое могло создаться впечатление, что Ефрем Петрович человек эгоистичный и безответственный, но без всякого неприятного острословия, чем отличался Иван Владимирович. Вспомнилось, как в одном из последних разговоров, когда Мери Яковлевна поделилась своим беспокойством относительно опасных отношений его Сережи с ее Бэлочкой, он объявил, что у нее просто необоснованные предрассудки, чрезмерные требования и преувеличенный педантизм.

— Дело не во мне, дело не в моем характере,— пыталась сдержать себя Мери Яковлевна,— я хотела бы посоветоваться, что нам делать с нашими детьми.

— Давать им поменьше перца и уксуса,— сказал Иван Владимирович.

— Ты опять шутишь и опять некстати.

— Отчего же? Половое созревание сопровождается слабостью пищеварительного аппарата. Надо исключить также чай, кофе, само собой вино,— он хотел обнять ее за плечи, но она отстранилась. Она слышала уже тогда о молоденькой медсестре из роддома.

— Если ты, Иван, отказываешься предпринять совместные действия, то я приму меры самостоятельно. Поступай со своим сыном, как тебе заблагорассудится, я же подумаю о своей дочери...

Этот разговор окончательно предопределил их разрыв, и сейчас, лежа на диване, Мери Яковлевна, несмотря на болезненное состояние, с мстительным наслаждением думала, как воспримет Иван Владимирович историю с книгой «Строение половых органов».

В тот же вечер книга была послана с Надей и передана лично в руки Ивану Владимировичу. К книге была приложена записка, сухо и коротко излагавшая суть дела и требовавшая, чтоб дурно воспитанный сын более не посещал ее, Мери Яковлевны, дома и не встречался с Бэлочкой. Однако вопреки надеждам Мери Яковлевны Иван Владимирович быстро справился с порывом отцовского гнева, действительно первоначально овладевшим им.

«Тут не мудрость нужна, не святость, а терпение,— думал Иван Владимирович, глядя на своего сына, которого призвал в кабинет для разговора,— он уж не мальчик, а молодой человек и с возрастом все более становится похож на меня, только глаза матери».

— Здесь в записке Мери Яковлевна требует, чтоб ты больше не встречался с Бэлочкой.

— Мы будем встречаться, папа,— сказал Сережа.

— Я это понимаю... Вы можете даже встречаться здесь, если захотите.

— Спасибо, папа,— обрадованно воскликнул Сережа.

«В конце концов, мой либерализм — мера вынужденная, впрочем, как всякий либерализм, а потому единственно возможная,— подумал Иван Владимирович.— Ремнем его уже не отхлестаешь... Может, раньше надо было, а теперь уж поздно. Угрозы только вызовут в нем злобность и раздражительность».

— Ты, однако, понимаешь, дружище,— сказал Иван Владимирович, стараясь придать своему голосу побольше холода и строгости,— ты, однако, осознаешь свой поступок?

— Осознаю,— сказал Сережа, подыгрывая отцу в их общей попытке найти разумный выход из неприятной ситуации.

— Я уж оставляю в стороне сам факт заимствования тобой, не хочется употреблять слово «кража», заимствования чужой книги. Но что интересного ты в ней нашел? Тебе было интересно?

— Интересно,— признался Сережа.

— Вот что, дружище, поверь мне, если ты станешь развивать своей интерес в этом направлении, то вскоре потеряешь всякий интерес к девочке, с которой дружишь, и станешь стремиться к тому, что, в общем... И преждевременно и глупо для вас. Я не буду объяснять, это пока сложно тебе понять.

Те, кто занимается этим профессионально, например, я, чувствуют это гораздо сильней, чем кто-либо. Необходимо отделять одно от другого, пока это возможно, а ты стремишься объединить.

— Что отделять, папа? — в недоумении спросил Сережа.

«Не слишком ли я разоткровенничался перед сыном,— спохватился Иван Владимирович,— хотел погасить соблазны, а вместо этого только разжег... Тяжело все-таки воспитывать без матери. Любящая мать нашла бы слова, как она находила их с первых дней, заботясь о здоровье и несложном блаженстве младенца. Ведь капризы и страсти повзрослевших детей, даже подростков, представляют полную аналогию крикам новорожденного. Дело в том, что мать и младенец едины еще со времен утробной жизни ребенка, отец же отделен. Оттого мать находит слова по инстинкту, нам же их приходится искать рационально. А какая же может быть логика в любви? То, что нам непонятно, то, что мы не способны понять, все это названо нами — тайны жизни. Но объяснять это Сереже невозможно и опасно. Подростки не терпят тайн, всякая тайна их враждебно раздражает, потому что именно в этом возрасте должны закладываться стойкие элементы бодрости и жизненности... Той ясности, которая царит в полдень, когда нет теней. Вот у Пушкина:

Любимец божества, природы старший сын,
Вещай, о человек! Почто ты в свет родился?
На то ль, чтоб царь земли и света властелин
К постыдной цели век стремился?

В этом четверостишье, как часто у Пушкина, может быть найден и иной, не прямой смысл. Стремление к постыдной цели со времен Адама... У каждой человеческой жизни есть своя история и своя предыстория. В истории своей человек получил множество заповедей. Но в предыстории он получил только одну общую заповедь: плодиться и множиться. У Сережи как раз сейчас предыстория — трудный возраст. Какова предыстория, такова будет и история, во всяком случае, историю уж не легко будет переписать, все заповеди придут слишком поздно...»

Сереже нравилось, что отец в разговорах с ним, когда случались такие разговоры, часто задумывался, как бы замолкал на полуслове. Это значило, что он беседует с ним не как с мальчиком, а как с равным. Так Сереже казалось.

— Что от чего отделять, папа? — снова повторил свой вопрос Сережа.— Что с чем не соединять?

Иван Владимирович поднял глаза и посмотрел на сына. Он словно почувствовал себя обвиняемым, допрашиваемым сыном, которому он был не в состоянии помочь, потому что не знал, как это сделать, будучи сам беспомощен перед теми вопросами, которые задавал ему Сережа, а также будучи растравлен взглядом этих глаз, некогда принадлежавших женщине, принесшей ему столько горя и страданий. И вот теперь, через сына своего, через ребенка своего, эта женщина задает ему вопросы-обвинения.

— Вот что, дружище,— сказал Иван Владимирович уже другим, жестким и властным тоном,— видно, напрасно я пытался тебя убедить добром, напрасно пустился с тобой в рассуждения, которые ты не понимаешь и не хочешь понимать. Тут моя вина. Я думал, что мой сын уже взрослый человек, в действительности же я имею дело с дурно воспитанным мальчишкой... Ты ведешь себя как не помнящий родства бродяга, как уличный хулиган... «Однако, что я говорю,— с испугом подумал Иван Владимирович,— ведь все разрушил что возвел, разве можно воспитывать сына на таких перепадах»,— так он думал, но говорил совсем иное, не в силах остановиться, и тот гнев, который он преодолел вначале, так ему казалось, теперь овладел им полностью, как безумие, и в конечном итоге сбылось задуманное Мери Яковлевной.

— Вместо того чтоб понять мои слова, ты только задаешь мне нелепые вопросы... «Как он, однако, похож на свою мать,— мелькнула мысль,— вот так же и она смотрела сухими глазами, когда я был несправедлив».

— Учитывая все это, я беру свои слова назад. Из разговора я окончательно понял, что твои отношения с дочерью Мери Яковлевны стали принимать нехороший оттенок. И я тебе советую, точнее я тебе приказываю их прекратить. Иначе я тебя выгоню вон из дома... Вон выгоню, негодяй! Не смей трогать мои медицинские книги, которые предназначены не для того, чтоб их читали глупые недоросли... Но теперь я займусь твоим воспитанием, я займусь твоим чтением... Скажи мне, что ты читаешь, и я скажу, кто ты... Будешь читать Пушкина.— Он встал, взял с полки один из пушкинских томиков, протянул Сереже.— Каждый день ты будешь читать у меня Пушкина, учить наизусть... И я буду выставлять тебе оценки не так, как в школе... Если ты плохо выучишь урок, я велю Настасье не кормить тебя... А теперь уходи,— и Иван Владимирович, чувствуя свое тело словно побитым, сел в кресло, закрыв глаза и обессиленно запрокинув голову.

— Но что учить, папа? — тихо, нерешительно, подавленный этой внезапно происшедшей с отцом переменой, спросил Сережа.

Еще минуту-другую назад он чувствовал в отце близкого человека, к которому можно было прийти, повиниться в своих поступках, вместе о них подумать, поразмыслить. Теперь же внезапно все переменилось, в кресле перед ним сидел чужой, злой человек, однако надо было хитрить, потому что Сережа полностью от него зависел.

— Читай, что сам выберешь,— уж не так агрессивно сказал Иван Владимирович, продолжая сидеть неподвижно с закрытыми глазами.

Сережа с томиком Пушкина в руках вышел.

В Сережиных отношениях с Бэлочкой стихи и песенки тех лет были весьма важны, они волновали, они проникали в самое Сережино затаенное, непроизносимое наяву, а разве что во сне. «Бритвою

ты прикоснулся к губе, девушки снятся все чаще тебе..»— выучил он наизусть, а точнее выучился сам понравившийся стишок Щипачева, популярного лирика. Только слово «девушки» Сережа заменил словом Бэлочка. «Бэлочка снится все чаще тебе».

Бэлочка часто снилась Сереже, сны были беспокойные, как бред во время сухого плеврита, которым Сережа болел в раннем детстве. Часто во сне Бэлочке грозила опасность, Сережа слышал крики, брань, угрозы. Проносились кошки, собаки, какие-то фантастические фигуры, преимущественно темные и мелкие. Однако в ночь после скандала с отцом он увидел Бэлочку очень ярко окрашенную в разные цвета, как бы цветными стеклами, сквозь которые он, Сережа, смотрел. Потом он увидел Бэлочку в зеркале, как бы удваивающуюся, потому что Сережа смотрел на нее через призму. И все это сопровождалось песенкой: «Бэлочка». В те годы было множество лирико-сентиментальных песенок, которые волновали молодежь, песенок полуофициальных, неофициальных, которые можно было услышать на танцплощадке или из открытого окна городского ресторана. «Дымок от папиросы, дымок голубоватый...» «Мы с вами в парке встретились случайно...» Но для Сережи, конечно же, лучшая была «Бэлочка». «Бэлочка, пойми же ты меня, Бэлочка, не мучь меня. Бэлочка, мне грустно без тебя, ведь ты весна моя, радость моя». В цветном, волшебном сне Сережа несся под эту сладостную, волнующую песенку, несся и не мог остановиться, пока не начал осязать видимую в зеркале Бэлочку. И сразу горячая живая сила принялась в блаженстве истекать из Сережи. Хотелось, чтоб блаженство длилось вечно, но вдруг блаженство сменилось омерзением, нечто липкое, мокрое, подобно забравшимся под одеяло мокрицам, ползло по животу. От этого отвращения, внезапно сменившего блаженство, Сережа проснулся.

Был ранний рассвет, розовый отблеск ласково, успокаивающе мерцал из окна, и Сережа, лежавший лицом вниз, повернувшись на спину, понял, что с ним произошло. Сердце еще билось быстро, но вскоре начало успокаиваться, и радостные, утренние мысли о Бэлочке, казалось, полились из окна вместе с розовой зарей. «Румяной зарею покрылся восток» — вспомнилось пушкинское из школьной хрестоматии. Пушкинский томик, который вручил отец, лежал рядом на стуле. Сережа перед сном пробовал его листать, но глаза слипались, он так и не выбрал, что выучить наизусть, как того требовал отец. Зная, каков отец в гневе, Сережа понимал, что он сдержит слово и велит Настасье не кормить обедом, если не выучить наизусть какой-либо пушкинский стих. Поэтому Сережа обрадовался, когда вместе с утренними мыслями о Бэлочке розовое окно напомнило стишок Пушкина, который он учил в третьем классе и который читал на дне рождения в первый день его знакомства с Бэлочкой:

Румяной зарею
Покрылся восток,
В селе за рекою
Потух огонек.

Сережа начал листать томик Пушкина, чтоб найти этот стишок «Утро» и проверить, правильно ли он его помнит, однако такого названия у Пушкина он найти не смог, сколько ни искал. Сережа нашел «Осеннее утро»: «Поднят шум, свирелью полевой оглашено мое уединенье...» Нет, это было непонятно, скучно, и учить это наизусть было невозможно. Так листал Сережа страницу за страницей, и вдруг мелькнуло знакомое: «Румяной зарею покрылся восток...» Но называлось оно у Пушкина не «Утро», как в детской хрестоматии, а «Вишня», и было не в два четверостишья, а длинное, на три страницы. И далее начиналось главное, то, что не вошло в детскую хрестоматию.

Туманы седые
Плывут к облакам.
Пастушки младые
Спешат к пастухам

Молодая пастушка спешила на рынок, но по дороге залезла на дерево поесть вишен. Увидав спешащего к ней пастушка, не удержалась, упала, платьем зацепившись за сучок.

Сучок преломленный
За платье задел;
Пастух удивленный
Всю прелесть узрел.

Среди двух прелестных
Белей снегу ног,
На сгибах чудесных
Пастух то зреть мог,

Что скрыто до время
У всех милых дам,
За что из эдема
Был изгнан Адам

Стишок прочитался легко и выучился быстро. Когда Иван Владимирович вернулся к обеду из больницы, Сережа тотчас вошел к нему в кабинет, объявил, что готов читать выученное, и прочел с неподвижным лицом, старательно, но при этом поблескивал глазами.

Прельщенный красою
Младой пастушок
Горячей рукою
Коснулся до ног.

И вмиг зарезвился
Амур в их ногах;
Пастух очутился
На полных грудях.

И вишню румяну
В соку раздавил,
И соком багряным
Траву окропил.

«Как они, однако, хитры в этом переходном возрасте полового созревания... Этот мальчишка сумел и Пушкина взять к себе в заговорщики против меня и против тех, кто из лучших побуждений превратил эротические стихи Пушкина в невинный хрестоматийный детский стишок-пейзажик... И глаза, глаза... Так же и она смотрела во время наших примирений. Смотрела и лгала... Нет, мне еще предстоит с Сережей много хлопот и, может быть, много бед... Как его убедить? Может, заплакать, опуститься перед ним на колени, как уже случилось раз у меня с его матерью, опуститься на колени и умоляюще повторять: «Ну пойми меня, ну пойми...» Нет, все бесполезно».

— Иди, дружище, к себе,— сказал Иван Владимирович Сереже мягко и ласково,— сейчас я приду, и мы сядем обедать.

«Я остался при своем, а он остался при своем,— глядя вслед уходящему Сереже, подумал Иван Владимирович,— все-таки трудно без женщины, без жены воспитывать сына. Сколько еще будет неприятностей».

Грядущими бедами были переполнены и мысли Мери Яковлевны, пребывающей к тому же и в нервном состоянии из-за женских своих заболеваний, впрочем, приходящих в норму, благодаря лечению у нового гинеколога Сатановского. Но если последствия прежнего, как она считала, неудачного лечения у Ивана Владимировича преодолевались, то последствия многолетней, необдуманно допущенной дружбы Бэлочки с Сережей преодолеть не удалось. Она знала, что Бэлочка продолжает встречаться с Сережей вне дома, она в этом не сомневалась, потому что помнила, как сама встречалась с Бэлочкиным отцом, вопреки запрету родителей, считавших Григория комсомольским голодранцем. Правда, было ей тогда не четырнадцать с половиной, как Бэлочке, а шестнадцать с половиной. В семнадцать она забеременела и даже помнит, при каких обстоятельствах: в лесу на коврике. Так свободно, несколько даже потеряв контроль над своими мыслями, думала Мери Яковлевна, сидя у трехстворчатого зеркала, накладывая на лицо крем от веснушек «Луч», а затем припудривая лицо пудрой «Южная». «Трудно, трудно воспитывать дочь без мужчины, без отца... Просто руки опускаются... Ни угрозы, ни подарки, ничего не действует. Кажется, она думает лишь об одном и повсюду, во всем находит эротическую окраску... Наглые глаза, резкие движения... Безусловно я виновата, что у нее столь болезненное отношение к половому вопросу в трудный период полового созревания. Я еще молода, и у меня нет сил отказаться от личной интимной жизни. Это в конце концов так же естественно, как есть, пить и дышать. Я еще молода, а Бэлочка уже подросток, и нет в доме отца, постоянного мужчины, поэтому Бэлочка последнее время относится ко мне не как к матери, а как к надоевшей подружке...»

Так думала Мери Яковлевна, нанося перед зеркалом на лицо крем «Луч» и пудру «Южная».

«Да, многое в ее поведении естественно и, к сожалению, неизбежно. Надо быть с ней поласковей, она требует теперь особого внимания, чтоб преодолеть все эти недифференцированные эмоции, все эти болезненные комплексы. Надо попытаться отнять у нее нездоровый интерес к половому вопросу и придать ему естественное значение природного закона».

Мери Яковлевна прислушалась. Бэлочка, недавно с сильным запозданием вернувшаяся из школы и объяснив свое запоздание сбивчиво и явно неправдиво, теперь сидела у себя в комнате, и в приоткрытую дверь слышно было, как она шелестит бумагами, поскольку Мери Яковлевна ей запираться запретила. Бэлочка знала, что мать следит за ней, может, даже обыскивает комнату в ее отсутствие, и потому брошюрку, найденную ею накануне, она прятала под матрац.

Брошюрку эту Бэлочка нашла в ящике, стоящем в темном коридоре, в углублении за вешалкой, там, где когда-то, давным-давно, в детстве, Бэлочка и Сережа впервые поцеловались. Связки старых газет и журналов, которые по-прежнему накапливались у вешалки, в конце концов сдавались сборщику утильсырья. Но ящик со всякими давно не нужными вещами продолжал храниться. Были здесь всевозможные мелкие предметы прежней, устаревшей роскоши — люксус, части мужской и женской одежды: галстуки, платочки, перчатки, два веера, брошки, запонки, серьги, коробочки, рамки. Все это из разнообразных материалов: кости слоновой и простой, морской пенки, перламутра, черепахи, янтаря, целлулоида, китового уса, дерева, бронзы, папье-маше, тканей, кожи... Время от времени Бэлочка любила копаться в этом ящике, то вытащит янтарные серьги, то серебряную, потемневшую брошь... И вот накануне на самом дне ящика она вдруг под кучей хлама нашла пожелтевшую брошюрку, о которой и сама Мери Яковлевна давно забыла, иначе изъяла бы ее. Брошюрка называлась: «Презервативы и гондоны — ассортимент и правила пользования». На титульном листе этой брошюрки изображен был господин во фраке с завитыми кверху усами. Рядом с ним дама с высокой прической, в длинном, старомодном, приталенном платье с кружевами на воротнике и в концах рукавов, плотно обтягивающих руки, но у плеч раздувавшихся пышно, фонарями. Тут же было двое детей — мальчик в матросском костюмчике и девочка в платьице, отделанном кружевами. Все одинаково улыбались. На титульном листе, под улыбающейся семьей была надпись: «Имейте мало детей и обеспечьте им счастливую жизнь». Брошюрка была с картинками, от которых у Бэлочки дух захватывало, дыхание увеличивалось и сердце колотилось торопливо, спешило... Спешило к Сереже. Бэлочкино

сердце всегда спешило только к Сереже, туда же, куда спешила и сама Бэлочка. Но встречи их были неуютны, среди зимнего мороза и холода в чужих подъездах, где приходилось постоянно сохранять заячью чуткость во время поцелуев и объятий, или на дальних улицах, где целоваться приходилось озябшими твердыми губами. Поэтому то, что Бэлочка задумала, а она уже некоторое время тому кое-что задумала, хоть еще пока не поделилась своим замыслом с Сережей, то, что она задумала, решено было перенести во времена теплые, на весенне-летний сезон, где это возможно было бы осуществить на каком-либо удачно подобранном чердаке или даже на траве под кустом. Потому что Бэлочка задумала совокупиться с Сережей, что помимо наслаждения, которого она желала, предвидела, о котором мечтала, это еще давало возможность стать как бы мужем и женой, поборов тем самым препятствия и попытки их разлучить. Однако в то же время Бэлочка боялась забеременеть, как забеременела Лариса Бизева, и потому, обнаружив брошюрку, Бэлочка, помимо удовольствия от разглядывания волнующих картинок, еще рассчитывала вычитать, как обезопасить себя от беременности. Картинки сопровождались надписями. Была картинка, на которой под кишкой сообщалось, что это первый презерватив шестнадцатого века из тонкой козьей кожи. Начало кишки оплетено было ленточкой, которой этот презерватив крепился. Однако за исторической картинкой следовали современные. Возле одной была надпись: «Маленькая тайна оргазма. Партнер и партнерша достигают высшего пункта». Возле другой: «Для абсолютно новых ощущений и для усиленного телесного контакта». Были надписи и попроще: «Натуральный контакт. Сухой». Конец брошюры заполняли отзывы покупателей. «С тех пор как я начал пользоваться гондонами вашей фирмы, жизнь кажется мне сладким сном, полным чудес и чарующей силы. Фадей Фадеевич Козлов, магистр математики. Петербург». «Срочно прошу прислать новую партию ваших презервативов. Прежняя партия произвела на меня самое благоприятное впечатление. Эмиль Адольфович фон Ритах. Военный врач. Рига».

Бэлочка достала только на минутку брошюрку из-под матраца, чтоб проверить, на месте ли, ибо подробней намеревалась посмотреть ее в читальном зале детской библиотеки. Когда в читальном зале мало посетителей, эту брошюрку вполне можно рассмотреть вместе с Сережей, прикрыв ее связкой «Пионерской правды» или журналом «Вожатый». Достала на минутку, увлеклась... О ужас! Мери Яковлевна снова застала ее за недозволенным чтением, на этот раз, правда, одну. Ужас был взаимным. Бэлочка сидела, съежившись, закрыв глаза руками, чтоб не видеть лица матери, мокрого от слез, покрытого красными пятнами, со злыми, дергающимися губами. Если б Мери Яковлевна, как всегда, бранила ее, это б еще было не страшно, но на этот раз, видно, так накипело, что она только плакала и стонала. Бэлочка испугалась, расплакалась и дала честное пионерское никогда больше не читать подобного и вообще измениться, стать такой, как хочет мама. Бэлочка говорила много приятных Мери Яковлевне слов, давала клятвы и прочее, ибо она боялась, что Мери Яковлевна приведет в жизнь свою угрозу, которую однажды во время ссоры в отчаянье высказала,— отравится или повесится.

— Ты уже клялась, ты уже обещала, я это уже слышала,— глухим, хриплым от слез и горя голосом говорила Мери Яковлевна в ответ на слезы и клятвы Бэлочки.

Повернувшись, Мери Яковлевна ушла в ванную и заперлась там. Испуганная Бэлочка, вообразив, что мама решила утопиться или повеситься на бельевой веревке, стояла перед дверьми, клянчила, просила, умоляла мать поверить ей в последний раз и действительно сама себе верила, что изменится, что откажется совершить с Сережей то, что задумала. Мери Яковлевна на ее просьбы и клятвы не отвечала, но постепенно, сквозь шум воды Бэлочка различила звуки, свидетельствующие о том, что Мери Яковлевна не топится, а просто моется. Брошюрку, конфискованную у Бэлочки, она, кстати, забрала с собой, и Бэлочке показалось, что мама в ванной сама рассматривает те самые картинки. Тогда Бэлочка вернулась к себе в комнату и начала вновь думать о том, что совершит с Сережей, и о том, что в ближайшие дни скажет ему это.

Ее лихорадило, болела голова и живот, она легла на койку, поджав под себя ноги, согнутые в коленях.

Меж тем, Мери Яковлевна, выйдя из ванной в своем мохнатом голубом халате, успокоенная, порозовевшая, с влажными еще волосами, думала уже о Бэлочке по-иному, с раскаянием, с упреками себе. «В Бэлочкином возрасте,— думала Мери Яковлевна,— индивидуальные ассоциации преобладают над общими и внушение ребенку отдельных нравственных принципов должно быть связано с его общим самочувствием. Бэлочкино психическое состояние зависит от состояния физического. Уговоры, ласки, а тем паче наказания бьют мимо цели. Бэлочке необходима перемена обстановки, хороший отдых в Крыму, на Кавказе или пароходом вниз по Волге, как предлагал Ефрем Петрович. Я увлеклась своим и так мало уделяю ей внимания. Она читает недозволенные, вредные книги, потому что я перестала следить за подбором ее книг, как делала это в детстве, когда любимыми ее книгами были: «Мужик и огурцы» Льва Толстого и «Жизнь и приключения белочки Чок-Чок», а не книжки о презервативах или о строении половых органов. Хорошо еще, что она не добралась к тем французским переводным романам, которые хранятся у меня в спальне». Один из романов назывался «Розовые когти», второй — «Что не должна знать девственница», из которого в молодости Мери и почерпнула как раз те сведения, которые ей, как девственнице, тогда были интересны. Однако времена переменились. Она не знала, что Бэлочка давно уже добралась до этих книг и пробовала их читать, но они показались ей скучными и непонятными.

«Конечно, Бэлочка выросла,— думала Мери Яковлевна,— ей нужны теперь не те книжки, что в детстве. Прежде всего Пушкин. «Я Вас люблю, чего же боле, что я могу еще сказать...» Разу-

меется, подростку еще недоступны утонченные описания красот природы или психология человеческих чувств, но общая фабула классического художественного произведения уже доступна».

— Чок-Чок,— позвала Мери Яковлевна,— где ты?

— У меня болит голова, мама,— отозвалась Бэлочка из своей комнаты,— и живот.

Встревоженная Мери Яковлевна вошла к Бэлочке и по лихорадочному блеску ее глаз сразу поняла, в чем дело.

— У тебя?..

— Да, мама... Сильно течет... И из десен тоже.

К счастью, гинеколог Сатановский, которому Мери Яковлевна не так давно показала Бэлочку, предупредил, что в период половой зрелости такие усиленные кровотечения при чрезмерной нервной и физической нагрузке нередки. Не только маточные, но одновременно бывает из носа, из десен, даже из легких. Все это сопровождается усиленным сердцебиением, головной болью и болью в животе. Однако в панику впадать не следует, если подобное случается. Прежде всего нужен покой, а также то-то и то-то...

Поэтому Мери Яковлевна быстро раздела Бэлочку, повела ее в ванну, потом нагрела молоко с медом и приняла прочие меры, которые рекомендовал гинеколог Сатановский. Когда успокоенная, умытая, напоенная горячим молоком, Бэлочка лежала в постели, Мери Яковлевна присела рядом и, обняв поверх одеяла, сказала тихо:

— Мы, Чок-Чок, обе погорячились, но ты должна помнить, что твоя мама тебя всегда любит и всегда думает о твоем благе.

— Да, мама,— прошептала в ответ Бэлочка, нежась на свежих простынях,— я тебя тоже люблю.

— Я надеюсь, ты выполнишь свои обещания, которые дала мне. Я тоже виновата в том, что происходит с тобой. Но отныне все переменится. Я буду уделять тебе больше внимания, а летом мы поедем с тобой в Крым или вниз по Волге.

«Летом,— с блаженством думала о своем Бэлочка,— летом, когда потеплеет...»

От Мери Яковлевны сладко, возбуждающе пахло пудрой и остро, уксусно кремом. Это был крем «Рашель», которым она смазала лицо после ванны, поскольку частое употребление крема «Луч» сушит кожу и может привести к раннему появлению морщин.

— Постарайся уснуть,— сказала Мери Яковлевна, целуя Бэлочку в лоб,— завтра ты, разумеется, в школу не пойдешь, завтра поспишь подольше.

«Летом, когда потеплеет»,— с блаженством засыпая, думала Бэлочка.

Вечером у Мери Яковлевны были гости. Слышно было, как гости говорили, стучали стульями, звенели посудой и громко, заглушая все остальные звуки, хохотал Ефрем Петрович. Послышались аккорды фортепьяно, и Мери Яковлевна запела: «Дождя отшумевшего капли...» Потом голос матери зазвучал глухо и состоял он уж не из слов, а из шумов. Из шумов этих возникло слово «Сережа».

— Сережа,— позвала Бэлочка.

— Бэлочка,— тихо, шепотом отозвался Сережа,— Чок-Чок,— но тотчас же Сережин голос заорал ужасно громко: — Бэлочка! Чок-Чок! — голос был то в отдалении, то у самого уха.

Вначале Сережи не было видно, но потом он показался, однако очень маленький, как игрушечный. Вдруг раздался резкий звук, точно кто-то сильно хлопнул в ладоши, отчего испуганный Сережа, как мышка, убежал.

«Гости ушли,— просыпаясь, глядя в темное, ночное окно, поняла Бэлочка,— это хлопнула дверь».

Блестела в окно звезда, и звенела горячая температурная струя в ночной горшок. Тело было легким, подвижным, летело. Бэлочка видела, как вошла Мери Яковлевна в длинной до пола шелковой рубахе, положила ладонь Бэлочке на лоб и снова вышла на цыпочках, прикрыв дверь. Стало тихо, и Бэлочка уснула уже без снов и видений, но проснулась вторично от того же сильного хлопка в ладоши.

«Опять кто-то ушел»,— поняла Бэлочка, глядя в синеющее, рассветное окно. Третий раз, уже окончательно проснувшись, Бэлочка увидела ослепительно-яркое от солнца окно, откуда лились потоки света, бодрящие, успокаивающие. Ни живот, ни голова больше не болели. Она отбросила одеяло, опустила босые ноги на небольшой, прямоугольный коврик буро-красного цвета, лежащий у кровати.

Ковров в квартире Мери Яковлевны было много.

— Как в восточном доме,— шутил Иван Владимирович,— оттого, Мери, воздух у тебя в комнатах всегда пересушен, и это дурно влияет на легкие, особенно детей.

Но Ивана Владимировича давно уж не было в этом доме, а ковры остались. Ковры висели на стенах и лежали на полу, прикрывали диван в большой комнате и тахту в спальне. Впрочем, многие ковры были недорогие, с примесью бумаги. Но зато в спальне у Мери Яковлевны лежал огромный ковер с густым ворсом, крупными цветами и орнаментом. Изображены на нем были цветочные гирлянды и птицы, белые, светло-голубые, зеленые на синем поле. Бэлочка любила ложиться на этот ковер, особенно когда оставалась дома одна.

В то утро, встав здоровой после болезненной ночи, Бэлочка в ночной рубашке прошлась по пустой квартире, дурно проветренной, видно, мать спешила. На кухне груда немытой посуды, запахи рыбных консервов, вина и коньяка. Несколько пустых бутылок стояло на кухонном столе рядом с остатками яблочного пирога. Бэлочка взяла кусок яблочного пирога и, жуя, прошла в спальню Мери Яковлевны, чтобы полежать на любимом ковре. Постель Мери Яковлевны была неубрана, смята, ибо Мери Яковлевна действительно запаздывала на лекцию для аспирантов, которая называлась «Альтруистические эмоции в период первоначального мировосприятия у детей».

Войдя в спальню Мери Яковлевны и обнаружив в ней беспорядок, Бэлочка под влиянием хорошего своего самочувствия, сменившего вчерашнее дурное, под влиянием солнечного утра и многого иного, непередаваемого, захотела сделать матери приятное, так, чтоб после лекции Мери Яковлевна вернулась в чистую, хорошо проветренную квартиру. Она подошла, чтоб прежде всего привести в порядок смятую постель, наклонилась и вдруг в самом углу ковра, там, где ковер примыкал к постели увидела нечто небольшое из резины телесного цвета. Двумя пальчиками Бэлочка подняла с ковра телесную, влажную кишку, от которой пахло так же остро, как вчера от матери, употребляющей для лица крем «Рашель». «Презерватив,— узнала Бэлочка,— а когда дверь хлопнула на рассвете, это Ефрем Петрович ушел.— Бэлочка легла на смятую постель матери и подумала с радостью.— Завтра я скажу Сереже все, что решила. Завтра, когда пойдем на каток». А презерватив Бэлочка вновь бережно уложила на ковер в том месте, где он лежал.

Вернувшись домой после лекции Мери Яковлевна застала дочь в своей постели. После вчерашних строгостей по отношению к дочери, а особенно после бурной ночи, которую Мери Яковлевна себе позволила, она чувствовала вину перед Бэлочкой, а то, что Бэлочка лежит не в своей, а в ее постели, приняла за тоску по материнской ласке. Усевшись на край смятой постели, растроганная Мери Яковлевна начала поглаживать дочь по голове и плечам, целуя ее то в шею, то в щеку, но вдруг взгляд ее, невольно последовавший за Бэлочкиным взглядом, обратился на ковер, и лицо ее стало ярко-пунцовым.

— Иди к себе,— сказала она Бэлочке жестким и сердитым голосом.

— Отчего же, мама? Я так по тебе соскучилась.

— Я запрещаю тебе ложиться в мою постель!

— Отчего же? Раньше ты мне всегда разрешала.

— Иди к себе, мерзкая,— не в силах сдержать себя от волнения и стыда, крикнула Мери Яковлевна, грубо схватила Бэлочку за плечо, крепко сжимая его пальцами, привела Бэлочку в ее комнату и заперла на ключ. Но ключ не оставила в замочной скважине, второпях забрала с собой, и потому Бэлочка видела, как Мери Яковлевна вынесла из своей спальни завернутый в розовую салфетку презерватив, вошла с ним в туалет и послышался шум воды в унитазе. Странное, мстительное чувство, жестокое чувство испытывала Бэлочка к своей матери, следя за ее стыдом и растерянностью. «Завтра я скажу Сереже»,— подумала она с мстительной радостью, точно между тем, что она завтра скажет Сереже, и тем, что происходило сейчас, была какая-то неясная, но прямая связь.

И когда белым днем утомленные и разгоряченные Бэлочка и Сережа шли с катка, она решила: «Сейчас скажу».

На реке уже шумел ветер и мелькал колючий снег, вкруговую несясь к земле и от земли вихрем назад к небу, но в березовой роще, которой они шли, еще царила тишина, снег плотно лежал под ногами.

— Сережа, ты будешь любить меня всю жизнь? — спросила Бэлочка, когда они остановились под большим дубом. В березовой роще росло несколько дубов, морщинистых, мощных стариков, похожих у своего подножья на гигантские слоновые ноги.

— Я буду любить тебя всегда,— ответил Сережа, обняв Бэлочку за плечи и прижав свой лоб к ее лбу, по-бараньи, так что теплый пар, исходящий из их ртов смешивался.

— Сережа, мы должны стать как можно скорей близкими людьми.

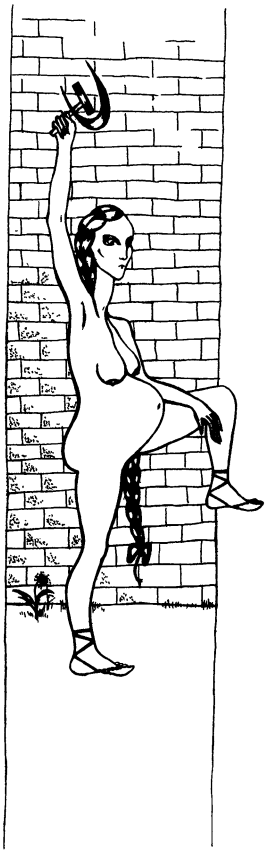
— Но разве мы не близкие люди?

— Нет, мы должны стать, как муж и жена,— и подняла голову, отчего темные ее волосы, уже не перевязанные, как в детстве, цветной ленточкой, а по-взрослому скрепленные заколкой, рассыпались по плечам, и голубые глаза ее говорили, объясняли, ясно досказывали неясное.

— Я согласен, Чок-Чок, я согласен,— ответил Сережа звенящим голосом, почувствовав сильное давление и стеснение в сердце. Бэлочкино лицо, снежные деревья — все стало приятно неустойчивым.

Ложась спать в тот вечер, Сережа по-прежнему пребывал в болезненно-веселом настроении, которое установилось в нем после слов Бэлочки. Ночь была светла и горяча. Сережа лег, укрывшись простыней, однако затем и простыню сбросил, лежал обнаженный у морозного окна, за которым блистала маленькая веселая луна. То, что должно было случиться между ним и Бэлочкой, казалось трудновообразимым. Так трудновообразимо для верующих блаженство, которое они испытают в раю. Сережа беспрерывно пытался себе представить, как это должно случиться и что он при этом будет видеть и чувствовать, но всякий раз запутывался, терялся в полусне, и то, что должно было случиться, становилось похоже на растение. У него был корень, враставший в землю, у него были ветви, листья, цветы, плоды. Однако едва становилось понятно, каким образом все должно было случиться, как Сережу будил звонок, который был виден в подробностях. Чья-то рука тянула за ручку звонка, проволока наклонялась, рычаг тянул другую часть проволоки, связанной с колокольчиком, колокольчик звенел, Сережа просыпался и опять видел растение, ничего не объяснявшее, а лишь волнующе намекавшее. Когда же наконец Сережа проснулся окончательно, то не было уж ни звонка, ни растения, ни маленькой, веселой луны в окне. Но вчерашнее, болезненно-веселое настроение осталось, не покидая его все те дни, недели, месяцы блаженного ожидания, пока не настал, наконец, тот день, когда должно было свершиться задуманное.

Окончание в следующем номере



Александра Коллонтай

Революция быта

Публикуемая лекция, прочитанная в 1921 году зав. женотделом ЦК ВКП(б) А. Коллонтай, одной из ярчайших звезд в плеяде женщин революции, сегодня воспринимается как антиутопия. До Замятина и Оруэлла текст не дотягивает, но лишь из-за отсутствия литературного уровня. Зато в смысле «идеологической выдержанности» он, как говорится, «в законе».

Однако мы воспроизводим фрагмент из лекции первого министра государственного призрения трудреспублики не только в качестве раритета, документирующего утопическое мышление в кристально чистом виде. Ведь нижеизложенная модель революционного быта пусть не полностью, но осуществилась. Вещий сон Веры Павловны сбылся.

Отдавая должное этому факту, редакция сочла возможным поместить данный материал в антирубрике «Мир без души».

Что быт меняется на наших глазах, признает каждый, кто умеет видеть и наблюдать. За четыре года хозяйничанья рабочих подорваны самые корни векового бесправия женщин. С одной стороны, трудреспублика мобилизует женщину на производительный труд, с другой — она организует быт на новых началах, закладывающих фундамент коммунизма, воспитывает коллективистические навыки, привычки, понятия и взгляды.

Мы знаем, что одна из основ новой системы производства при рабочей диктатуре, это — организация потребления. Но регулировка потребления означает не только учет потребителей, не только равномерность распределения продуктов, но и организацию потребления на новых коммунистических началах. Начиная с весны 1918 года, повсеместно в городах трудовая республика переходит к принципу общественного питания. Советские столовые, даровые обеды для малолетних вытесняют

Фрагменты из лекции А. М. Коллонтай «Революция быта». Печатается по книге: Коллонтай А. Труд женщины в эволюции хозяйства (Лекции, читанные в Университете имени Я. М. Свердлова). М.— Пгд., 1923.

семейное домоводство. Развитию и широкой постановке дела общественного питания мешает наша бедность, ограниченность продуктами. Аппараты созданы, каналы, по которым из общего центра должны растекаться продукты народного питания, готовы, но нечего через них пропускать...

...Тем не менее, при всей своей неудовлетворительности, при том, что наши столовые из рук вон плохи, что продуктов нет, а те, какие есть, неумело использовываются, общественное питание внедряется в представление городского населения, как необходимый фактор бытия. В Петрограде в 1919—1920 годах почти 90 % всего населения числится на общественном питании. В Москве свыше 60 % населения приписаны к столовым; в 1920 году 12 миллионов городского населения, включая детей, так или иначе обслуживались органами общественного питания. Само собой разумеется, что уже один этот факт влечет за собой значительное изменение в «быте», в условиях существования женщины. Кухня, закабалявшая женщину еще в значительно большей мере, чем материнство, перестает быть необходимым условием существования семьи. Правда, она играет еще значительную роль в переходный период, пока идет только разверстка вех на пути к коммунизму, пока еще не изжиты буржуазные формы общежития и не изменены в корне основы народного хозяйства. Но все же и в этот переходный период домашний очаг начинает оттесняться на второй план, он превращается лишь в подспорье, в дополнение к общественному питанию постольку, поскольку наша бедность, разруха, голод не позволяют нам поднять советские столовые на должную высоту. Каждая работница начинает сознавать, сколько часов сберегает ей готовый советский обед, и ропщет лишь на столовые за то, что обеды эти недостаточно сытны и питательны, что хочешь — не хочешь, а приходится добавлять, «приваривать». Будь общественное питание лучше, едва ли бы нашлось много любительниц стоять над плитою. Ведь если при буржуазном строе женщина так хлопотала о том, чтобы угодить своей готовкой кормильцу-мужу, то именно потому, что муж являлся в самом деле кормильцем. В трудовом же государстве, где женщина признана самостоятельной единицей и гражданкой, едва ли найдется много любительниц возиться часами над плитою, чтобы заслужить благорасположение супруга. Пусть мужчина научится ценить и любить женщину не за то, что она хорошо месит тесто, а за то, что в ней есть привлекательного, за ее личные свойства, за ее человеческое «я»... «Отделение кухни от брака» — великая реформа, не менее важная, чем отделение церкви от государства, по крайней мере — в исторической судьбе женщины. Разумеется, что отделение это еще далеко не законченный факт, но важно уже и то, что трудовая республика, намечая на опыте линию развития своих хозяйственных форм, должна была прибегнуть к общественному питанию, как форме потребления наиболее экономичной и целесообразной, требующей наименьшей затраты живого труда, топлива и продуктов, с первых месяцев революции. Чем затруднительнее было хозяйственное положение республики, тем настоятельнее вставала необходимость организации общественного питания.

На изменение быта, а следовательно, и условий существования женщины, оказывают влияние также созданные трудовой республикой новые жилищные условия. Общежития, дома коммуны для семейных и особенно для одиноких получают широкое распространение. Ни в одной другой стране нет такого количества общежитий, как в трудовой руспублике. И заметьте, каждый стремится поселиться в доме-коммуне. Не из «принципа», разумеется, не из убеждения, как это делали утописты в первой половине XIX века, следуя учению Фурье, организуя нежизнеспособные, искусственные «фаланстеры», а потому, что жить в доме-коммуне много удобнее, сподручнее. Дома-коммуны всегда лучше оборудованы, чем частные квартиры; они обеспечены топливом, освещением. В них нередко имеется куб с кипятком, центральная кухня. Уборка производится профессиональными уборщицами. При некоторых домах имеется центральная прачечная, при других ясли или детский сад. Чем острее дает себя чувствовать разруха хозяйства, недостаток топлива, плохо действующие водопроводы, отсутствие керосина, тем настойчивее стремление поселиться в доме-коммуне, в общежитии. Обитателям домов-коммун завидуют все, кто живет на частных квартирах. Список кандидатов в общежития постоянно удлиняется.

Разумеется, дома-коммуны еще далеко не вытеснили частные квартиры; подавляющее большинство городского населения все еще довольствуется жизнью при условии индивидуального хозяйства и семейного домоводства. Но великий шаг вперед то, что семейное домоводство перестает быть нормой жизни. Пусть даже под давлением тяжелых хозяйственных условий стремятся семьи и одинокие люди селиться в общежитиях; важно само по себе сознание, что если даже при самых неблагоприятных условиях дом-коммуна имеет ряд преимуществ, то естественно, что при расцвете производства, когда будет возможность поставить общежития на высоту, они будут выдерживать конкуренцию с неэкономичными, требующими большей затраты женского труда, частно-семейными хозяйствами. Сознанием преимуществ общежитий особенно проникаются женщины; вся та часть, которой приходится совмещать семью и работу. Для этих трудящихся женщин дом-коммуна — величайшее благодеяние, спасение. Силы женщины сберегаются профессиональной уборщицей, общей кухней, центральной прачечной, тем, что дом снабжен светом, топливом, кипятком. Каждая трудящаяся женщина желала бы сейчас одного — чтобы таких домов было как можно больше и чтобы они полнее исчерпывали все стороны бесплодного, съедающего силы женщины, домоводства.

Конечно, и сейчас еще есть женщины, упорно цепляющиеся за прошлое; это обычный тип «жен», для которых вся жизнь сосредоточена вокруг плиты. Эти законные содержанки своих мужей (нередко жены ответственных работников) и сейчас даже в домах-коммунах ухитряются обращать свою жизнь в служение печному горшку...

Но не за ними будущее. Эти бесполезные для трудового коллектива существа обречены историей на неизбежное вымирание по мере того, как по всему хозяйственному фронту будет утверждаться строительство коммунистического быта.

Дома же коммуны, что подтверждает опыт нашей революции, не только разрешают наиболее целесообразно, с точки зрения городского хозяйства, жилищный вопрос, но бесспорно облегчают жизнь трудящихся женщин, создавая условия, при которых женщина может в современный переходный момент совмещать семью и профессиональную работу.

С ростом числа общежитий разнообразного типа и на различные потребности и вкусы неизбежно и естественно будет отмирать семейное домоводство; с отмиранием же индивидуального хозяйства, замкнутого в рамках обособленной квартиры, ослабеют основные скрепы современной буржуазной семьи. Перестав быть потребительной единицей, семья в современном ее виде не сможет существовать... Она распадется, упразднится. Но пусть это утверждение не пугает приверженцев буржуазной семьи с ее индивидуальным хозяйством, ее эгоистически-замкнутым мирком. В переходный период от капитализма к коммунизму, в эпоху диктатуры рабочего класса идет еще ожесточенная борьба между формами общественного потребления и частно-семейными хозяйствами. До победы первого еще, к сожалению, далеко. Ускорить эту победу может лишь сознательное отношение к данному вопросу со стороны наиболее заинтересованной части населения — трудящихся женщин...

Но сокращение непроизводительного труда женщин на домашнее хозяйство — это лишь одна сторона вопроса раскрепощения женщины. Не меньшим бременем, приковывающим ее к дому, закабаляющим в семье, являлась забота о детях и их воспитании. Это бремя Советская власть своей коммунистической политикой в области обеспечения материнства и социального воспитания решительно снимает с женщины, перекладывая его на социальный коллектив, на трудовое государство.

В своем искании новых форм хозяйства и быта, отвечающих интересам пролетариата, советская республика неизбежно делала ряд ошибок, не раз изменяла и выправляла свою линию. Но в области социального воспитания и охраны материнства трудреспублика сразу наметила правильный путь. И именно в этой области совершается сейчас величайшая и глубочайшая революция нравов и воззрений. Неразрешимые при буржуазном строе проблемы решаются естественно и просто в стране, где отменена частная собственность и где политика диктуется стремлением поднять общенародное хозяйство.

К вопросу обеспечения материнства Советская Россия подошла с точки зрения основной задачи трудреспублики: развития производительных сил страны, подъема и восстановления производства. Чтобы задачу эту осуществить, надо, во-первых, освободить возможно большее число трудовых сил от непроизводительного труда, умело использовать в целях хозяйственного воспроизводства все наличие рабочих рук; во-вторых, обеспечить трудовой республике непрерывный приток свежих работников в будущем, то есть обеспечить нормальный прирост населения.

Как только стать на эту точку зрения, вопрос о раскрепощении женщины от бремени материнства разрешается сам собой. Трудовое государство устанавливает совершенно новый принцип: забота о подрастающем поколении, о детях — это задача не частно-семейная, а общественная, государственная. Материнство подлежит охране и обеспечению не только в интересах самой женщины, но еще больше, исходя из задач народного хозяйства при переходе к трудовому строю: надо сберечь силы женщины от непроизводительной затраты на семью, чтобы разумнее использовать их для коллектива; надо охранить ее здоровье, чтобы этим самым обеспечить трудреспублике приток здоровых работников в будущем.

В буржуазном государстве такая постановка проблемы материнства невозможна; этому препятствуют классовые противоречия, отсутствие единства между интересами частных хозяйств и хозяйством народным. Наоборот, в трудреспублике, где индивидуальное хозяйство растворяется в общенародном хозяйстве и где классы распадаются, исчезают, подобное решение материнского вопроса диктуется жизнью и необходимостью. Трудовая республика подходит к женщине прежде всего как к трудовой силе, единице живого труда; функцию материнства она рассматривает, как весьма важную, но д о п о л н и т е л ь н у ю (Разрядка наша.— *Ред.*) задачу, притом задачу не частно-семейную, а также социальную.

...Но чтобы дать женщине возможность участия в производительном труде, не насилуя своей природы, не порывая с материнством, нужно было сделать второй шаг; снять все заботы, связанные с материнством, с плеч женщины и передать их коллективу, признав тем самым, что воспитание детей выходит из рамок частно-семейного уклада и становится институтом социальным, частно-государственным.

Снять с матерей крест материнства и оставить лишь улыбку радости, что рождает общение женщины с ее ребенком,— таков принцип Советской власти в разрешении проблемы материнства. Разумеется, принцип этот далек от осуществления. На практике мы отстаем от наших намерений. В строительстве новых форм жизни и быта, раскрепощающего трудящуюся женщину от семейных обязанностей, мы наталкиваемся все на то же постоянное препятствие — нашу бедность, разорение хозяйства. Но фундамент заложен, вехи, означающие путь, который ведет к разрешению проблемы материнства, поставлены, остается твердо и решительно следовать по намеченному пути.

Советская власть спешит на помощь трудящимся женщинам с момента их беременности. Консультации для беременных и кормящих раскинуты по всей России. В царской России насчитывалось всего шесть консультаций, сейчас консультаций у нас около 200, молочных кухонь — 138.

Но, разумеется, главная задача — разгрузить трудящуюся мать от непроизводительной заботы

по физическому уходу за младенцем. Материнство вовсе не состоит в том, чтобы обязательно самой менять пеленки, обмывать младенца, быть прикованной к его колыбели. Социальная обязанность материнства заключается в том, чтобы, прежде всего, родить здорового и жизнеспособного младенца. Для этого трудовое общество должно поставить беременную женщину в наиболее благоприятные условия; женщина же, со своей стороны, должна соблюдать все предписания гигиены в период беременности, помня, что в эти месяцы она перестает принадлежать себе — она на службе у коллектива — она «производит» из собственной плоти и крови новую единицу труда, нового члена трудреспублики. Вторая обязанность женщины, с точки зрения социальной задачи материнства, самой выкормить грудью младенца. Только выкормив собственной грудью младенца, имеет право женщина, член трудового коллектива, сказать, что ее социальная обязанность по отношению к младенцу выполнена. Остальные заботы о подрастающем поколении можно переложить уже на коллектив. Разумеется, инстинкт материнства силен, и ему не надо дать заглохнуть. Но почему инстинкт этот должен ограничиваться узкой любовью и заботой только о своем ребенке? Почему не дать этому ценному для трудового человечества инстинкту возможности пустить пышные всходы и дорасти до высшей своей стадии: заботы о других, таких же беспомощных, но не своих, младенцах, нежной ласки и любви к другим детям?

Лозунг, брошенный в широкие женские массы трудовой республикой: «Будь матерью и не только для своего ребенка, но и для всех детей рабочих и крестьян» — должен научить трудящихся женщин по-новому подходить к материнству. Допустимо ли, например, чтобы мать, нередко даже коммунистка, отказывала в своей груди чужому младенцу, хиреющему за недостатком молока только потому, что это не ее ребенок? Будущее человечество, коммунистическое по чувствованиям и понятиям, будет также изумляться на такой акт эгоизма и противо-социальности, как мы удивляемся, читая о том, что дикарка, нежно любящая своего малыша, с аппетитом съедала ребенка женщин другого племени.

Или другое извращение: допустимо ли, чтобы мать лишала младенца молока из своей груди, чтобы не обременять себя заботой о ребенке? Факт налицо, число подкидышей в Советской России растет с недопустимой быстротой. Правда, явление это вызывается тем, что проблема материнства у нас — на пути к разрешению, но еще не разрешена. Сотни тысяч женщин в этот трудный переходный период изнемогают под двойным бременем — наемного труда и материнства. Нет достаточного числа яслей, детских домов, домов материнства, обеспечение денежное не поспевает за ростом цен на предметы вольного рынка, все это заставляет работницу и служащую бояться бремени материнства, заставляет матерей «подкидывать» государству младенцев. Но этот рост числа подкидышей свидетельствует также, что у женщин трудовой республики еще не окрепло сознание, что материнство не частное дело, а социальная обязанность.

Мы указали уже, что материнство вовсе не состоит в том, чтобы ребенок безотлучно находился при матери, чтобы именно мать отдавалась делу его физического и морального воспитания. Правильно понятая обязанность матери по отношению к ее детям — это поставить детей в наиболее здоровую и нормальную для их роста и развития обстановку.

Посмотрите на буржуазное общество, в каком классе мы находим самых здоровых, цветущих детей? В классе обеспеченном, но ни в коем случае не среди бедноты. Чем это вызывается? Тем, что буржуазные матери целиком отдавали себя воспитанию детей? Ничего подобного. Буржуазные маменьки очень охотно перекладывали уход за детьми на наемную трудовую силу: нянек, мамок, гувернанток. Только в необеспеченных семьях матери несут сами всю тяготу материнства, но тогда, обычно, дети запускались, детей воспитывал случай и улица. В рабочем классе, и вообще среди необеспеченных слоев населения буржуазных стран, дети находятся при матерях, а гаснут как мухи; о нормальном воспитании нет и речи. Каждая мать в буржуазном обществе спешит переложить хотя бы часть заботы о ребенке на общество: посылает в детский сад, в школу, в летнюю колонию. Сознательная мать понимает, что общественное воспитание даст ребенку то, чего не даст самая исключительная материнская любовь.

В обеспеченных слоях буржуазного общества, где нормальному воспитанию детей, конечно, в буржуазном духе, придается важное значение, родители сдавали детей на руки подготовленных нянь, фребеличек, врача, педагога-гигиениста. Наемные люди заменяли мать в деле физического ухода и морального воспитания ребенка; за матерями фактически оставалась одна обязанность, естественная и неотъемлемая — родить младенца.

Трудовая республика не отнимает насильно детей от матерей, как это в свое время изображали буржуазные страны, рисуя ужасы «большевистского режима», а стремится создать такие учреждения, которые дали бы не одним богатым женщинам, а и всем матерям возможность воспитывать детей в здоровой, нормальной, радостной для детей обстановке. Вместо того чтобы заботу о ребенке мать сбрасывала на наемную няню, Советская Россия хочет, чтобы каждая мать, работница, крестьянка могла бы со спокойным сердцем идти на работу, зная, что ее ребенок находится в яслях, в детском саду, в детском доме.

В здоровой обстановке этих учреждений социального воспитания, проводимого в Советской России с младенчества и до 16 лет под руководством педагогов и врачей, под контролем матерей (обязательные дежурства матерей в яслях), дети вырастают в той обстановке, какая нужна для создания нового человека. Маленьким людям нравы, обстановка детских домов, яслей, детских садов прививают те черты и те навыки, которые нужны будут для строителей коммунизма. Человек, воспитанный

в воспитательных учреждениях трудреспублики, будет значительно более приспособлен для жизни в трудовой коммуне, чем человек, детство которого прошло в замкнутой сфере эгоистических привычек семьи.

Посмотрите сами на наших малышей, которые в первые же годы революции попали в ясли и детские дома. Они не похожи на детей, которых воспитывают любвеобильные маменьки-индивидуалистки. В них крепки коллективистические навыки, они, прежде всего, люди «группового» склада мысли. Сценка из детского дома: новенькая отказывается делать то, что делает вся та группа, к которой она отнесена. Группа обступает «новенькую», доказывает, волнуется. Можно ли не идти на прогулку, когда идет «наша группа»? Можно ли не заниматься уборкой дома, когда «наша группа» дежурит? Можно ли шуметь, когда «наша группа» занимается? Чувство собственности у них не развивается, глохнет. «У нас нет моих и твоих, у нас все — всех»,— деловито объясняет четырехлетний карапуз. Зато бережное отношение к «групповой» собственности — основное правило жизни ребят. И дети сами преследуют тех, кто портит «наше» добро — добро детского дома.

Вслед за яслями, домами младенцев, где растут сироты и подкидыши до трех лет, в сеть социального воспитания, разгружающего матерей от непосильной заботы о детях, входят: детские сады для детей от 3—7 лет, детские очаги для детей школьного возраста, детские клубы и, наконец, детские дома коммуны и детские трудовые колонии.

Итак, задача Советской власти заключается в том, чтобы поставить женщину в такие условия, когда бы ее труд уходил не на непроизводительную работу по дому и уходу за детьми, а шел бы на создание новых благ, на государство, на трудовой коллектив. Одновременно, важно было охранить интересы женщины и жизнь младенцев, дав возможность женщине совместить труд и материнство. Советская власть пытается создать такие условия жизни, при которых женщина не будет цепляться за опостылевшего мужа только потому, что ей некуда деваться с детьми на руках, а одинокая женщина-мать не будет бояться погибнуть сама и загубить ребенка, не зная, куда голову преклонить. Не филантропы, не унизительная благотворительность спешит на помощь трудящейся женщине в трудреспублике, а соратники по созданию нового общества, рабочие и крестьяне стремятся облегчить женщине бремя материнства. И женщина, несущая наравне с мужчиной все тяготы по воссозданию хозяйства, участвующая в гражданской войне, по праву требует от трудовой республики, чтобы в ответственнейший час ее жизни,— в момент, когда она дарит обществу нового члена, коллектив взял на себя заботу о ней и о будущем своем гражданине.

Как только женщина становится, с точки зрения народного хозяйства, необходимой трудовой единицей, находится ключ к разрешению основных, запутанных вопросов ее существования. В буржуазном обществе, где домоводство дополняет систему капиталистического хозяйства, где частная собственность создает устойчивость замкнутой формы семьи,— для трудящихся женщин не найти исхода.

Раскрепощение женщины совершается лишь с коренным преобразованием быта; быт же изменяется лишь с коренной перестройкой всего производства на новых началах коммунистического хозяйства.

На наших глазах идет, разрастаясь вглубь и вширь, революция быта, а с ней внедряется в жизнь и практическое раскрепощение женщины.

Лилия Маматова

Машенька и зомби

Мифология советской женщины

Ломка сознания

Девичья комната сияет белизной и свежестью: белые шторы в мелкий, веселый горошек, накрахмаленная кружевная салфетка, георгины на подоконнике, узорная светлая ширма. Звонит будильник, просыпается хозяйка, подогревает себе завтрак, надевает белое шелковое платье. Все это смеясь, напевая, поглядывая то и дело на светловолосого парня в белой рубашке, улыбающегося с фотографии. Оператор Андрей Москвин выполняет в начале фильма «Одна» технически сложное задание, снимает «белое на белом», чтобы выразить звенящую, чистую радость, переполняющую юное существо.

Елена Кузьмина (героиню зовут так же, как и актрису) только что окончила педтехникум: она нетерпеливо воображает (нам дано это видеть), как впервые войдет в класс. Скоро быть и свадьбе, не зря они с тем самым Петей, чей портрет красуется у нее на столе, станут в следующей сцене упоенно рассматривать чашки и чайники в витрине с белоснежным фарфором.

«Мы снимали ее пародийно, мы хотели показать глупые и смешные мечты девушки о хорошей жизни»[1],— говорил Григорий Козинцев после выхода фильма на экран. Но, если не считать звучащего за кадром иронического романса, сколько ни вглядывайся, не чувствуешь насмешки. Напротив, горькое сочувствие: «белое на белом» сменится контрастом света и тьмы. Елена выйдет на солнечную сторону из глубокой тени, в которой мрачно тонет здание Наробраза. Здесь состоялось распределение молодых специалистов, и ей было приказано уезжать на Алтай.

Подавленная, она бредет по городу и слышит из металлических репродукторов, установленных на высоких столбах, скрежещущий призыв: «Товарищи! Решается судьба не одного, не сотен, а миллионов людей. В этой обстановке звучит вопрос: что ты сделал, что ты делаешь и что ты будешь делать?» Маленькая, тоненькая, глупая, она еще упорно хочет счастья и, запрокинув голову, кричит стальному собеседнику на столбе: «Я буду жаловаться!» Писклявый, отчаянный вскрик на пустынной площади. «Маленький человек в огромности чужого, чуждого ему мира» — постоянная тема фэксов[2].

Григорий Козинцев не раз указывал на родственность ранней «Шинели» и снятой в 1931 году «Одной»: «При совершенной несхожести фильмов мысли в каких-то точках соприкасаются»[3]. Башмачкин, унижаемый в канцелярии, ограбленный посредине площади, попробовал пожаловаться «значительному лицу», растоптавшему его окончательно. Елена пришла жаловаться в огромное здание, долго и растерянно блуждала по его коридорам, покуда попала, наконец, к «значительному лицу». Власть, вершащая судьбами миллионов, воплотилась перед нею в хозяине, вернее, в хозяйке кабинета, потому что в кожаном кресле за огромным столом восседает старуха. Отчужденность государства от человека выражена помимо прочего и в том, что «значительное лицо» ... лица не имеет, на протяжении всей сцены мы видим только спину начальницы: седые волосы, собранные в жидкий пучок, шерстяную шаль на плечах.

Елена лихорадочно объясняет свои обстоятельства: «Понимаете, я выхожу замуж!» Старуха не удостаивает ее ответом, нас знакомят уже с официальным документом, текст которого читает за кадром все тот же требовательно скрежетавший на площади аноним: «Вопреки приказу Наркомпроса отдельные педтехникумы направляют учителей в порядке разверстки. Группы любителей комфорта — враги власти Советов не нужны на местах. Поэтому, если возможно, оставьте учительницу Кузьмину, не желающую ехать на Алтай, здесь. На местах нужны люди, готовые к социалистическому строительству».

Никто на месте Елены, причисленной к группе «врагов власти Советов», не остался бы в родном городе. В следующем эпизоде мы обнаруживаем ее уже на Алтае. И вот здесь, в глухом ойротском углу, с ней произойдет разительная перемена, которая в терминах того времени называлась «перековкой» — ломкой сознания. Ее переживали еще

[1] Козинцев Г. Собр. соч. в 5-ти т., т. 2. Л., 1983, с. 22.

[2] Там же, т. 4, с. 109.

[3] Там же, т. 1, с. 187.

герои фильмов 20-х годов: испытав шок, нередко из-за чудовищного социального проступка, ими совершенного, они напрочь утрачивали все прежние понятия о мире. Новые идеи взращивались в их сознании авторами на стерильно чистой почве. Удивительные превращения происходят с людьми и в некоторых фильмах 30-х. Но уже не рывком, как в монтажно-типажном кино. А поэтапно. Вот и в «Одной», где поэтика фэксов резко сдвинута от эксцентрики к актерскому психологизму, Елена сначала привыкает к хриплому вою шамана, несущемуся в окно школы; к глухому стуку первобытного механизма, которым ойроты дробят в ступе зерно; к натянутой на бревно шкуре падшей лошади с ощерившейся пастью, отгоняющей, по местному поверью, злых духов. И только потом она откликается на призыв «Вышибем кулаков из колхозов!», несущийся с плаката в сельсовете. Поднимает бедноту на борьбу с мироедом, определив его в беззубом старикашке, который вознамерился продать своих баранов русскому мужику из соседней деревни, в то время как они уже принадлежат колхозу.

Таким образом, художники во второй половине фильма принципиально по-новому решают свою традиционную тему: «Маленький человек и мертвые громады Империи»[4]. Они принуждают ссыльную, по существу, учительницу стать активным участником социалистического строительства, советской героиней.

Этому сопутствовала ломка сознания, пережитая на Алтае самими режиссерами. Кинематографисты обнаружили разительный контраст между второй половиной сценария, написанного в Ленинграде под впечатлением от газетных статей, и реальностью, существовавшей на месте. Прежде всего оказалось, что в крохотных кочующих ойротских кланах невозможно отличить бедных от богатых: «В удачные годы бедняки становились богатыми, настолько разрастались при хороших условиях их стада. В другие годы богатые становились бедняками, так как на животных нападал мор или обрушивалась непогода»[5]. Власти тем не менее неуклонно проводили раскулачивание: «Мы встречали обозы выселенных кулаков»[6].

О самочувствии художников рассказал Леонид Трауберг в интервью 1990 года: «Когда мы поехали на Алтай и увидели все ужасы раскулачивания, мы с Козинцевым не понимали, в чем дело. Мы были вовсе не такие сознательные, но чувствовали, что так нельзя, что это не ленинизм, что это, по сути,— искажение марксизма»[7]. Тем не менее в 1931 году киногруппа неуклонно снимала сюжет об учительнице, совершившей подвиг: она отправилась в район, желая донести на зловредного старикашку властям, но пострадала от рук возницы-подкулачника, выбросившего ее из саней в заснеженной степи. Она спаслась, но обморозилась, и эта история поспособствовала мощному росту классового самосознания среди десятка полтора ойротов деревни. В финале Елена счастлива их признанием, она уже не «одна», а в коллективе.

Фильм сохраняет и во второй своей половине экспрессию и мастерство формы, но путаная ложь содержания уже свидетельствует о том, что художники прощаются с самими собою — прежними. Об этом не стоило бы вспоминать, если бы ломка сознания художников в условиях «великого перелома» была бы исключительным, а не распространенным явлением. Принудительная ломка.

Через два года режиссеры «Одной» приступят к созданию шедевра социалистического реализма — трилогии о Максиме, где революционное воспитание питерского рабочего пройдет под сильным влиянием учительницы-большевички, ставшей в ходе классовых боев и его женой. Но ту учительницу сыграет уже не Елена Кузьмина, ей предпочтут другую актрису. Думаю, не случайно.

Елена в «Одной», конечно, забывает о глупой и смешной мечте стать счастливой в любви и семье, о комнате со светлыми шторами и узорной ширмой. Все это — сообразно велениям времени — следовало осудить как проявление мелкобуржуазного индивидуализма и махрового мещанства. Но облик Елены Кузьминой невольно выдает вымученность пережитых изменений: виноватая улыбка, словно бы заплаканные глаза несут неизгладимую печать жертвенности. Будто она чувствует, что понесла утрату, но какую — не в силах вспомнить.

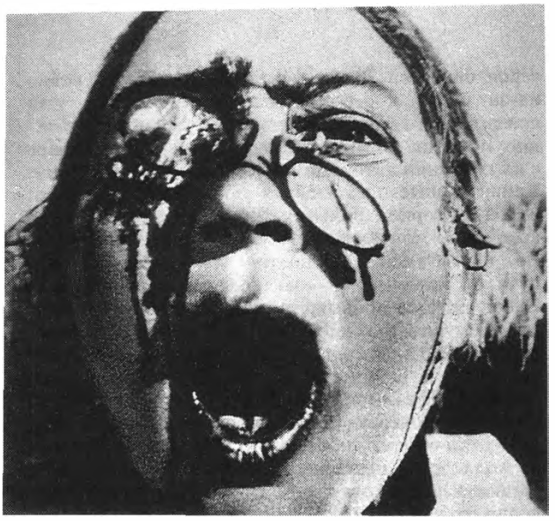
Такое настроение, конечно, не подобало бы подруге Максима, да и не только ей. Память о природном естестве и извечном предназначении женщины быть хранительницей домашнего очага, женой и матерью будет намертво стерта в сознании экранных героинь 30-х и 40-х годов. Взамен биологические роботы будут запрограммированы на решение очередных политических и производственных задач. И выполнение заложенной программы женщины-зомби воспримут отнюдь не как насильственное подвижничество. Напротив, они усмотрят в нем для себя источник неистовой и неиссякающей радости.

Душевные травмы зомби

Идеологи казарменного социализма превыше всего ценили в представительницах слабого пола их способность участвовать в общественном производстве. Трудовая армия страны была удвоена за счет женщин. Одновременно осуществлялась эмансипация: их охватили ликбезом, открыли им доступ к высшему образованию, предоставили право выбирать и быть избранными во впервые у нас созванный в 1936 году Верховный Совет.

Сбылась вековая мечта суфражисток, но самым непредвиденным образом. Женщина могла войти в высший орган государственной власти, но он носил сугубо декоративный характер — в стране, где правил диктатор. Женщина уравнялась в правах с мужчиной, то есть в обстановке бесправия ее могли пытать на допросах, расстрелять или сгноить без суда в лагере. Женщине открыли дорогу к общественно-полезному труду, но эта

[4] Там же, т. 3, с. 43.
[5] Кузьмина Е. О том, что помню. М., 1989, с. 234.
[6] Козинцев Г. Там же, т. 1, с. 189.
[7] Из интервью Леонида Трауберга, данного Марине Голдовской. Материалы видеостудии «Амаркорд».



возможность быстро превратилась в жесткую необходимость: свобода выбора исчезла.

Тем временем именно миф о раскрепощении женщины охотнее всего эксплуатировался официальной пропагандой, поскольку он представлял собою эмоционально усиленный, духоподъемный вариант мифа о свободе советского человека вообще. Естественно, он многократно претворялся на экране. Не случайно, если попробовать представить себе обобщенный образ советского кино 30-х годов, он, скорее всего, персонифицируется в облике Любови Орловой.

Ее смеющаяся белокурая текстильщица, конечно, очаровательна. Но она заставляет все же вспомнить женщину-прол, описанную в романе Оруэлла «1984». Прачку, которая, выстирав огромную корзину белья, развешивает его на веревках и, едва рот освобождается от прищепок, затягивает мощным контральто одну из песен, специально создаваемых для пролов музыкальным ведомством Старшего брата. Слова их сочинялись без участия человека — на аппарате под названием версификатор. Но прачка скрашивала их счастливым чувством. Наблюдая за ней, без устали расхаживающей между корзиной и веревками, герой романа — Уинстон испытывает сложное чувство тоскливого удивления и невольного восторга перед ее почти биологическим жизнелюбием.

Вот и обладательница сильного сопрано, без передышки расхаживая от станка к станку, радостно поет «Марш энтузиастов». Название фильма «Светлый путь» придумал Сталин, абсолютно точно определив светлую судьбу, уготованную миллионам женщин: беспрерывную интенсификацию труда на производстве.

Не зря важнейшей женской кинодобродетелью стала способность побеждать в социалистическом соревновании. Даже учлет Быстрова летает лучше всех юношей авиаотряда. Ей предоставлено почетное право первой опробовать в небе новую машину, она демонстрирует смертельные трюки под восхищенными взглядами множества остающихся в безопасности мужчин, в том числе застенчиво в нее влюбленного пожилого командира («Летчики»). Что уж говорить о строительстве, где слабый пол первенствует, копая ли землю или катая тачки с песком. Хрупкая героиня Марины Ладыниной, облачившись в мужской комбинезон, сапоги и кепку, опережает любого парня из бригады сельских механизаторов («Трактористы»).

Процесс самосовершенствования женщин точно выражался в цифрах, неуклонно возраставших на доске показателей предприятия. О том же свидетельствовали все более трудные профессии, которыми она овладевала. В «Возвращении Василия Бортникова» — картина снята в 1952 году, когда еще свято соблюдались каноны 30-х,— мы видим совсем юную героиню Инны Макаровой, славную девчушку с косичками и бантиками. Она-то и ахает восторженно при виде землеройной машины, решает немедленно ее освоить, оставив недавно ею покоренный трактор. Параллельно здесь прогрессирует инженер МТС в облике измазанной мазутом Клары Лучко, успешно решая проблему соосности тракторов.

Из всего сказанного легко догадаться, что муки неутоленного тщеславия начинающей стахановки и есть самая характерная и распространенная драма, переживаемая на экране женщиной-роботом. Мы никогда, конечно, не увидим результат испытанных ею разрушительных перегрузок. Не застанем ее в тот момент, когда, вернувшись в изнеможении с фабрики или колхозного поля, она должна приступить к домашним хлопотам. Впрочем, дом и семья мало заботят экранную героиню, занятую в свободное от работы время идейной борьбой.

Сталин, как известно, любил кино, некоторые фильмы смотрел десятки раз, помнил наизусть реплики и даже проборматывал их, сидя в зале. Однажды, наслаждаясь таким образом «Волгой-Волгой», вождь посадил рядом с собою Григория Александрова и в знак одобрения похлопал режиссера по колену[8]. Обдумывая былое на склоне лет, художник приписал необычайный успех своих произведений их жанру. Он прибегнул к уникальному, надо полагать, сравнению: уподобил кинокомедию... бронебойному кумулятивному снаряду. Вчитаемся: «Высокоскоростная струя жидкого металла, заключенная в похожем на початок кукурузы устройстве, пробивает стальную броню... Глубина проникновения при этом равна длине струи... Прочность мишени не играет существенной роли. Так вот и кинокомедия: если она выстроена по строгим законам этого жанра, прочность мишени не имеет значения»[9]. Стало быть, если кумулятивный снаряд прошибает броневую плиту, то «Волга-Волга» покорила Сталина.

Но дело было, думаю, не только в победительной силе жанра. «Государственный чиновник» Пырьева и «Счастье» Медведкина — великолепные комедии, но в них таилась критика режима, и они были затравлены. Наверное, «Волга-Волга» полюбилась вождю не только жанром, но и чем-то другим. Его, допустим, могла впечатлять красота недавно построенного зэками канала, по водной глади которого величественно скользит белоснежный теплоход «Иосиф Сталин», сопровождаемый песней о реке «как Родина свободной». Импонировала, надо думать, вождю и главная героиня картины. Актрисе удавалось сохранить неодолимую женственность, отчетливо воплощая при этом все признаки той маскулинизации, какую навязчиво внушала официальная пропаганда.

Идеал женщины в то время исключал ее традиционные качества: способность к глубокому сопереживанию, мягкость, деликатность, тонкость чувствований, облагораживающий все вокруг свет любви. Она должна была быть боевитой горлодеркой, какой и старается выглядеть громкоголосая, размашистая Стрелка, облаченная в куртку и сапоги, а потом и вовсе в костюм боцмана речного флота.

Любви же Любовь Орлова не играет, Стрелка и ее поклонник любят каждый свою идею больше, чем друг друга. Хотя любить идею больше жениха и значит быть духовной дочерью того самого Бывалова, с кем Стрелка вступает на экране в затяжной спор.

В фильмах других жанров конфликт любви и

[8] Александров Г. Эпоха и кино. М., 1976, с. 208.
[9] Там же, с. 283.

долга тоже неизменно решается в пользу последнего. При этом события выглядят очень драматично, поскольку героини, в отличие от Стрелки, упоенной возможностями самодеятельной музыки, исповедуют более серьезную — политическую идею и долг выполняют не перед пассажирами плота «Севрюга», а перед партией и правительством.

Если начинающую стахановку, как уже было сказано, гложет неутоленное честолюбие, то просыпающуюся гражданку охватывает тревога. Покуда, бдительно оглядев родной коллектив и семью, она не выведет на чистую воду классового врага — пусть даже это будет и ее супруг. Она станет рыться в его вещах в поисках компрометирующих документов («Партийный билет»). Она внимательно осмотрит его письменный стол, обнаружит опрометчиво им оставленное письмо и тут же его, естественно, прочтет. В письме говорится: «Мы добиваемся не отдельных успехов, а коренного пересмотра всей политической линии». И еще кое-что, непреложно доказывающее: в облике мужа скрывался фракционер и оппортунист. Жена немедленно отнесет донос в губком партии, где даст волю возмущению и слезам: «Так обмануть! Так лгать! С ума сойти можно!» («Великий гражданин»).

К концу 30-х годов экранная женщина-зомби, казалось, намертво забыла традиционные радости и страдания, связанные с материнством, супружеством, лирическими первооткрытиями юности. Даже в фильме «Зоя», снятом уже в годы войны, героине, попавшей в лапы гитлеровских палачей и прощающейся с жизнью, представляются счастливейшие события прошедшего... в картинках комсомольских собраний.

Но все же кинематограф 1941—1945 годов изменился. Авторы обратились к первоосновам бытия, и самым страшным во многих фильмах, как и в самой жизни, выглядят страдания женщин и детей. Самой горькой утратой для женщины — потеря мужа и сына. Соответственно преобразилось представление о счастье в предвоенные годы. Желая создать его концентрированный образ, Фридрих Эрмлер в неумело, но старательно поставленной сцене показывает женщину, которая, ползая на коленках по домотканому ковру, играет с ребенком, смеется, увидев мужа на пороге избы. Это, оказывается, и было самой большой радостью в мирное время для передовой трактористки, орденоносца Прасковьи Лукьяновой. Режиссеру, снявшему в 30-е годы «Великого гражданина», не приходит в 1943 году в голову изобразить в качестве вершинных моментов бытия победу трактористки в соцсоревновании или поимку вредителя.

Однако в послевоенные годы экранная женщина заново превратилась в усердного на производстве робота. Это, конечно, не значит, что ей было абсолютно отказано в радостях любви. Просто ее лирическая история протекала как до войны, так и после под неусыпным присмотром партийного лидера.

Дело в том, что партийный лидер в этих фильмах не только помогает разорвать общественно вредные связи между женщиной и мужчиной, если один из них грозит обернуться врагом народа, а вместе они — организацией. Хотя эту работу партийный лидер тоже выполняет весьма старательно. Например, жене, донесшей в губком на мужа-фракционера, великий гражданин Шахов моментально оказывает моральную поддержку: «Хорошо, очень хорошо, Ольга! Правильно сделала!»

Но партийный лидер, надо отдать ему должное, озабочен и прямо противоположной целью: он укрепляет связи между женщиной и мужчиной, если те обещают общественно полезный брак. И потом неустанно поддерживает нерасторжимость этого брака. А так как самого партийного лидера Амур не мог бы поразить не только стрелой, но и бронебойным кумулятивным снарядом, то опирается партийный лидер, решая чужие сердечные проблемы, не на личный опыт, а на передовое мировоззрение и классовое чутье. И они служат, как всегда, безошибочным компасом.

Допустим, секретарь крайкома Шахов, заехав полюбоваться работами на Каналстрое, сразу же обращает внимание на девушку-землекопа, которую динамитчик Ибрагимов преследует с криком: «Я ее выгоню к чертовой матери!» При следующем появлении Шахова на Каналстрое землекоп подходит, чтобы пожаловаться на Ибрагимова, из-за козней которого ее не приняли в комсомол, отклонили два ее рацпредложения по кладке бетона и не допустили на совещание ударников. Из этого рядовой гражданин сделал бы ложное заключение о подлости Ибрагимова. Великий же гражданин ставит совершенно другой диагноз: «Он тебя любит». Огорошенная землекоп пытается спорить, но потом все же надевает белый берет и, явившись на совещание ударников, робко поглядывает из зала на динамитчика, горделиво воздвигшегося у колонны. Тем временем Шахов, подойдя к колонне, рубит с большевистской прямотой: «Здорово, Ибрагимов! Ты вот что, любишь — люби, а девушке жизнь не порть. И, кроме того, если ты не женишься, другие женятся... Даю тебе сроку десять дней».

Срок все же окажется маловатым, секретарь крайкома вынужден будет довольно долго вдохновлять молодых передовиков труда на создание перспективной семьи. Но в конце концов на последнем слете ударников на вопрос Шахова: «Когда танцуем на свадьбе?» — они ответят, что свадьба уже состоялась («Великий гражданин»).

Несколько в ином стиле выполняет подобную работу секретарь райкома Корень. Его беспокоит то, что председатель процветающего колхоза Гордей Ворон не решается сделать предложение нравящейся ему председательнице еще более процветающего колхоза — Галине Пересветовой. После многочисленных подсказок товарищ Корень прибегает к крайнему средству: устраивает Ворону проработку по партийной линии. Разговор в кабинете секретаря райкома заканчивается так:

К о р е н ь. А между прочим, она гораздо лучше к тебе относится, чем ты к ней. Любит она тебя, Гордей Гордеич, любит.

В о р о н. Шутите, Денис Степанович.

К о р е н ь. Этим не шутят, товарищ Ворон!

Нетрудно догадаться, что Гордей немедленно садится на коня, скачет к Галине и бурно объясняется ей в любви («Кубанские казаки»).

Еще один секретарь райкома шаг за шагом

поправляет разладившиеся после войны отношения в семье Бортниковых. Не допускает, чтобы расстались сильный председатель, решительно выводящий колхоз из прорыва, и опытная заведующая фермой, повышающая квалификацию на областной конференции животноводов («Возвращение Василия Бортникова»).

Таким примерам несть числа. Но своего апогея созидательная деятельность партии по селекции ценных для социализма семейных пар достигает в «Падении Берлина». И это абсолютно не случайно: ведь здесь за дело берется не рядовой секретарь райкома или даже крайкома, а сам Генсек. Поэтому остановимся на этом фильме чуть подробнее.

Великий сердцевед

Гениальность вождя сказывается сразу. Другие партийные лидеры обычно дожидаются середины лирической истории, чтобы из тлеющей искры раздуть пламя. А вождь сам высекает искру, точнее, зажигает бушующий пожар в отобранных сердцах. Этим Отец народов предотвращает возможные ошибки, то есть те недоразумения и размолвки, какие приходилось улаживать другим партийным лидерам, действовавшим во время эксперимента с человеческим материалом не столь научно обоснованно, как Отец. Какой-нибудь Корень мог отдать на усмотрение неразумной природе самый момент первого сердечного трепетания, возникновения нежных чувств. В результате допускалась спонтанность соединения особей в пары, хаотичность начала процесса. Создавалась угроза ненужных, общественно вредных сцеплений, которые придется разнимать. Или трудных случаев, требующих потом значительных усилий по выработке согласия между мужчиной и женщиной. Отец же народов не ждет милостей от природы, а сам начинает процесс.

Указывая на вопиюще непрофессиональную режиссуру «Падения Берлина», один киновед задался недавно вопросом: а не намеренны ли эти беспомощность и одновременно чудовищная претенциозность? Может быть, художник создал самопародию, высмеял самый жанр «художественно-исторической эпопеи»? Пожалуй, нет, эпическое полотно развернуто от всей души и во всю доступную Михаилу Чиаурели режиссерскую мощь. Самопародия в фильме, где главным героем был Сталин, грозила бы обернуться в 1949 году самоэпитафией. Важнее ответить на другой вопрос: были ли некоторые сцены «Падения Берлина» сознательным подражанием «Триумфу воли» и потому невольной пародией на мастерски выполненную работу Лени Рифеншталь? Или несомненное сходство отдельных кусков фильма Чиаурели с произведением немецко-фашистского кино было обусловлено иными причинами?

Впрочем, перекличка в изобразительном ряду явственнее проступает к финалу, мы к нему еще

подойдем. А в начале «Падения Берлина» нам дано созерцать огромное зеленое поле, усеянное красными маками, в середине которого мы обнаруживаем учительницу с детьми. Мы сразу же знакомимся и с излюбленным приемом мизансценирования, к которому режиссер будет неизменно прибегать всякий раз, когда пожелает нарисовать, как говаривал чеховский персонаж, «эмблему чувств». Один из мальчиков почему-то застревает в поле, все остальные уходят на дальнюю дорогу. Ученик и учительница цепенеют на своих местах, истошно кличут друг друга и потом опрометью бросаются друг другу в объятья.

Наташа (так зовут учительницу) неоднократно повторит этот трюк со сталеваром Алексеем Ивановым, и будет он соответственно означать не порыв душевного расположения к ребенку, а страстное влечение к мужчине. А ведь ничего подобного начало не предвещает. Да, Наташа делает в Доме культуры доклад, посвященный трудовой победе сталевара, но ведь обращается она не к Иванову, который, в облике Бориса Андреева, заметной горой возвышается в зале. И вообще не в зал она смотрит. Девушка не отрывает глаз от огромного портрета Сталина, украшающего сцену, и объясняется ему в любви так надрывно, страстно и интимно, что слушатели должны были бы испугаться, заподозрив у нее психическое расстройство. Однако на сеанс словесного оргазма зал откликается громовой овацией.

Иванов почтительно проводит учительницу домой. Она, еще не остывшая от приступа, пережитого на трибуне, читает стихи, попутно экзаменуя сталевара, но он угадывает только автора одного стихотворения. Ни разу не взглянув друг на друга не то чтобы нежно, но хотя бы внимательно, они расстаются. Через некоторое время, однако, Иванов врывается в кабинет директора металлургического завода, чтобы потребовать отправки отсюда подальше — хоть на Северный полюс. Зритель ошеломленно догадывается, что Иванов оглушен внезапной напастью — нежданно обуявшей его любовью к Наташе. При этом Иванов трагически ощущает себя учительнице не парой, поскольку не смог назвать автора первого стихотворения на вечерней экзаменовке.

Но браки совершаются на небесах. У себя в Кремле бог уже услышал исступленный зов Наташи, и неисповедимыми, как и полагается провидению, путями предрешил судьбы молодых. Нашел Наташе пару. Не зря директор комбината ошарашивает сталевара еще одной новостью: Сталин вызывает Иванова в Кремль!

Действие переносится в сад, где вождь в белом кителе тщательно окучивает лопатой молодые яблони. Именно здесь он и принимает Иванова. Зрители и кинокритики огромной страны призваны были расшифровать смысл кинометафоры. И они ее повсеместно расшифровывали, даже с берегов Тихого океана доносилось: «Как заботливый садовник выращивает цветы и деревья, так гениальный Сталин выращивает нынешнее поколение советских людей — строителей коммунизма»[10].

Через некоторое время мы обнаружим Иванова с Наташей в середине широкого пшеничного поля. Он рассказывает ей об откровении, данном ему в кремлевском саду. Передает слова Сталина: «Ничего, говорит, не бойтесь стихов. Любите ее, и она вас любить будет. Ей-богу! Вот так и сказал. А если, говорит, она вас любить не будет, вот тогда мне напишите, и я...» Но девушка торопливо его прерывает: «Алешенька, я тебя очень люблю». Стремительно раздвигая колосья и трепеща каштановой прической, она удаляется от сталевара на значительное расстояние. Оба цепенеют на месте. Истошно: «Алеша-а-а!» — «Наташа-а!» Опрометью бросаются в объятья друг другу.

Зрители же и кинокритики призваны были сообразить: что привело девушку в такое состояние? Признание Иванова в любви, услышанное ею впервые? Ответное чувство, которое ее внезапно обуяло? Счастье от того, что Сталин знает о ее существовании? Внятная угроза, содержащаяся в пророчествах сурового бога на случай неповиновения?

Потом начнется война, организатор и вдохновитель всех наших побед будет выигрывать одну битву за другой, боец Иванов дойдет до логова врага и будет участвовать в штурме рейхстага, а Наташа, угнанная в Германию, освободится из концлагеря. Наконец, Сталин прилетит в Берлин и выйдет из самолета на площади перед рейхстагом.

И Чиаурели, и Рифеншталь воспели единство воль, вылившееся в волю Единственного. Усатые небожители в обеих картинах слетают на землю. Народ встречает того и другого отдельными косяками, сообразно принятой иерархии. У Чиаурели к трапу самолета подходят только маршалы. Командирский состав толпится поодаль. Еще дальше стеной застынут рядовые. Уже после них выстроятся наши соотечественники — освобожденные узники концлагерей. И, наконец, иностранцы, которых Чиаурели представил греками, чехами, французами, румынами и англичанами. Все кричат: «Да здравствует Сталин!» на своих языках.

Рифеншталь документально сняла в 1934 году приезд фюрера в Нюрнберг, Чиаурели фантазировал (Сталин приехал в 1945 году на Потсдамскую конференцию позже показанного в фильме времени на поезде, а не на самолете, о толпах же встречающих не могло быть и речи). Сравнивая сцены документального и игрового фильма, мы обнаружим и сходство, и различия. Медленно, плавно движется фигура фюрера в знаменитых кадрах Рифеншталь на невидимой зрителю машине. Возвышаясь над ревущим человеческим морем, скользит справа налево. Справа налево, очень мягко и возвышаясь на невидимой машине, двинется сквозь людской коридор фигура Сталина. На улице Нюрнберга бронзовая статуя как бы приветствует Гитлера вытянутой рукой. Бывший скульптор Чиаурели предлагает собственный вариант: он превращает в статую самого Сталина. Не сразу, конечно. Неспешно проплывая на крупном плане, голова Михаила Геловани — Сталина трижды обернется к зрителю лицом, превращаясь в живой, немигающий бюст. И трижды полуотвернется, демонстрируя профиль, то есть словно бы медаль

[10] «Тихоокеанская звезда», 1990, 12 февраля

или барельеф. Наконец, Сталин возникает в середине площади, видный уже с головы до ног. Застывает статуей, которую с почтительного расстояния приветствует заполнивший площадь народ.

Сталин явился народу, чтобы позволить выразить к себе любовь. Но есть у него еще одна цель. «Губы ее шепчут его имя», написал автор сценария Петр Павленко о Наташе, стоящей на площади. Они шепчут имя не Иванова, хотя Наташа уже увидела его среди бойцов. Оба уже цепенели на месте, громко друг друга звали, опрометью бросались в объятия друг другу. Но даже встреча с Ивановым после четырехлетней разлуки не отвлекает Наташу от созерцания Сталина, чье имя она и шепчет. Тем временем народ с тихим восторженным стоном замечает, что статуя на площади устремила свой взгляд не в пространство, а персонально на обретших друг друга — сталевара и учительницу. Божество, внушившее им некогда взаимную любовь, предначертало и эту встречу, а теперь любуется плодами своего помысла.

Откликаясь на сталинский взгляд, Наташа шагом заводной куклы пересекает пустое пространство площади и спрашивает у Сталина разрешения его поцеловать. Окаменевшее и молчащее изваяние не ответит ни малейшим движением, ни звуком. Но она все же подойдет к нему еще ближе и благоговейно прикоснется к его плечу.

Иванов же скромно стоит в стороне. Ведь он не может не понимать, что Наташина радость от встречи с ним совершенно несравнима с безграничным ее счастьем ощутить губами китель вождя. Биологический робот женского пола, конечно же, выполнит заложенную в его сознание программу в отношении Иванова. Но целиком подчинен и предан будет робот все-таки самому программисту. При этом женщине-зомби абсолютно безразлично, живой ли сам программист или это тоже заменитель. Ее железное сердце не дрогнет, когда он страшно обернется у нее на глазах бюстом, барельефом, окоченеет неморгающим идолом посреди площади.

Сопротивление на обочине

Неужели киноискусство тоталитарной эпохи только и делало, что пропагандировало роботизацию человека? Неужели женщине были уготованы на экране лишь тяжелая работа, отлов вредителей и эрзац любви? Должно же было быть и какое-то другое кино?!

Да, оно существовало. Наивно было бы, конечно, предполагать, что в творчестве, насквозь цензурируемом — от заявки до готового фильма — в условиях, когда власть контролировала тираж копий, форму проката и отклики на фильм в прессе, могло быть выражено сколько-нибудь внятное сопротивление сталинизму. Открытая критика Сталина и порядков, им установленных, была исключена.

Но несогласие с идеологией и психологией режима давало себя знать в иной форме. Было ли оно отчетливо осознанным или интуитивным, сказать сейчас трудно, для этого еще предстоит внимательно вглядеться в духовно-нравственную эволюцию каждого художника. Сейчас же важно установить, что вопреки всему оно существовало. И сказывалось прежде всего... в фильмах о любви! В картинах, которые не претендовали на центральное место в идейно-тематическом репертуаре, одобряемом начальством. А скромно ютились на обочине, проходя зачастую по разряду «бытовых».

Их, естественно, нещадно ругали за мелкотемье, за «бытовщину» и одновременно — за «абстрактность»! Как говорилось им в упрек, они предлагали «морально-этическую оценку вместо реалистического классового анализа события»[11].

Эти слова взяты из статьи, где рассматривались подобные фильмы, созданные еще в 20-х годах. Вот суждение об одном из них — «Журналистке» Льва Кулешова: «Журналистка», конечно, не картина о советской печати. Редакция — только место действия фильма. Это — картина о страдающей от любви женщине, об отношениях любящих... Фильм не несет в себе ничего специфичного для советской действительности»[12].

Заметим, однако, что в той же статье критик анализирует и совершенно другие произведения, воплотившие, к его радости, «темы большого идейного напряжения». Но, увы! В них тоже обнаруживается заметный изъян: «...Персонажи, как персонификации политических категорий, стали ощущаться как персонажи неполноценные»[13].

В трудном, надо признать, положении оказался кинокритик в 1933 году. С одной стороны, он стремится поддержать фильмы, отвечающие на «полноценные идейные задания». С другой — вынужден честно признать, что их персонажи выглядят неполноценными. В результате возникает мечта: «...Диалектически совместить конкретное, индивидуальное в каждой личности с ее социальной ролью, с ее общим»[14].

Увы! Этой мечте так и не дано было осуществиться. По той причине, что социальная роль, навязываемая тоталитаризмом человеку на экране, заведомо подавляла личность вместе со всем ее «конкретным и индивидуальным». Совместить ролевое и индивидуальное в надлежащей мере не удавалось. На экране господствовало что-нибудь одно: или социальная роль, или конкретно личностное. Второе-то как раз и выплескивалось преимущественно в лирических взаимоотношениях, в историях о любви.

Заметим, что в лучших произведениях литературы того времени средоточием духовности, прибежищем сокровенно-личностного оказывалась именно любовь. Герой стремился к женщине как в эмиграцию, в уединенном общении с любимой он находил высшее счастье быть самим собою, обретал свободу творить — так пишет роман Мастер в безмолвном и заботливом присутствии Маргариты. В любви же освобождалась от оков гигантской казармы и

[11] Блейман М. О кино — свидетельские показания. М., 1973, с. 156.
[12] Там же, с. 159.
[13] Там же, с. 173.
[14] Там же, с. 172.

сама женщина, обнаруживала колдовские чары, таинственную и вечную способность покорять своею же покорностью. И для любящих это был единственный плен, им желанный и добровольно ими выбранный.

Любовный плен освобождает человека от государственных тисков и на экране. Открывает в нем живую душу, которую он вынужден подавлять, выполняя социальную роль. Конечно же, литературные произведения, писавшиеся нередко в стол или запрещенные («Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова, его же пьеса-антиутопия «Блаженство», «Мы» Евгения Замятина, где герои тоже спасаются в любви и с любимыми), художественным уровнем и философской насыщенностью значительно превосходят легальные сочинения кинематографических авторов. Но для самого киноискусства его скромные опыты были одной из редких возможностей сберечь хотя бы проблески гуманизма. Можно было бы сказать, что уже не герой, как в литературе, а сам кинематограф устремляется к женщине в поисках душевного самосохранения.

Лирические истории произрастали на обочине идейно-тематического репертуара. Но они могли проклюнуться и на краю тех сюжетов, которые входили в официально признанную обойму ударных фильмов. Допустим, «Член правительства» — миф о раскрепощении русской крестьянки благодаря сталинской коллективизации. В качестве второстепенных он рисует сцены, в которых мы видим Александру с ее мужем, деверем на свадьбе молодых. Но именно их-то и насыщают режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц и Вера Марецкая непреходящими нравственными ценностями.

Взаимоотношения влюбленных могли показаться авторам столь существенными, что их продвигали с периферии сюжета в его центр. Так обстоит дело в «Учителе» Сергея Герасимова. Колхозница-орденоносец окончила вечернюю школу в родном селе и уезжает учиться в столичный вуз — еще один невозмутимо гладкий миф о раскрепощении русской крестьянки благодаря коллективизации. Но его гасит и оттесняет остродраматическая история любви Груни Шумилиной к Степану Лаутину. Кстати, вопреки всеобщему пуританизму, который неизменно сопутствовал проповедуемому с экрана аскетическому образу жизни, Тамара Макарова в этом фильме выразительно играет любовь страстную и чувственно-плотскую: волны темновато-тяжелого влечения; томительную сладость объятий; муки сдерживаемого желания; горечь унижения несчастной Груни, узнавшей, что Степан помнит другую; ревность и горючие слезы; гордость, достающуюся последним усилием воли.

Лирическая история, наконец, утверждалась авторами как самоценная и господствовала на всем пространстве фильма без всяких или, точнее, почти без всяких казарменно-мифологических привнесений. Лучшая из подобных картин, несомненно, «Машенька» Юлия Райзмана. Даже вскользь прозвучавшее объяснение финской войны как якобы результата агрессивности маленькой страны не мешает этой картине сохранить чистоту и свежесть. Да и показ войны в финальных эпизодах отнюдь не самоцелен, он лишь помогает драматизировать атмосферу действия, то есть в конечном счете усилить напряженность лиризма сюжета в целом.

Страдания женщины от любви, как мы уже знаем, «не несут в себе ничего специфичного для советской действительности». И это, в сущности, в ином смысле абсолютно верно, потому что чувства Машеньки вневременные и всечеловеческие. Скромная телеграфистка, которая сама себя считает «никакой», влюбилась в неглупого, самоуверенного и очень красивого парня из тех, кому близки и грех, и святость. Поначалу он не понимает, что ее присутствие изменяет само его существо. Что она не слушает его, а ему внимает. Что, соглашаясь с ним или мягко его поправляя, она делает его таким, каким он сам, скрывая даже от себя самого, хотел бы быть. Он ценит только ее помощь, пытается отблагодарить ее деньгами и подарком, узнав случайно от посторонних людей, что, выхаживая его, заболевшего, в общежитии, она продала все свои вещи. Только потеряв ее после пошлой и оскорбившей ее измены, он начинает догадываться, что Машенька была его совестью, то есть тайным ведением о нем самом. Что она знает его лучше, чем он себя сам, и что без нее его жизнь превратилась в тусклые и бессмысленные будни. Неумелыми и скупыми словами он пытается объяснить при встрече, что она для него значит.

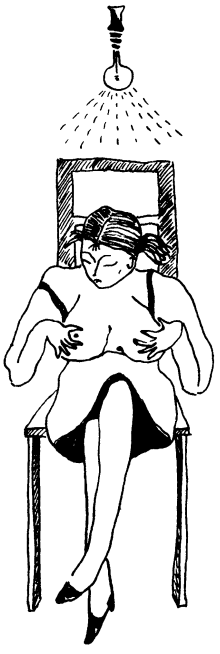
Но ей и не надо никаких слов. Из всего пестрого — искреннего и хвастливо-лживого, что она от него когда-то слышала,— она твердо помнила для себя главное. Его рассказ, например, о звездах, в которые она временами всматривалась, беспрерывно о нем думая. Невыразимая тайна мерцает в глазах Машеньки — Валентины Караваевой: и терпеливая печаль, и радость загадочного, никому не видного, но ею явственно ощущаемого его присутствия рядом с собой. Их выстраданная встреча воспринималась как ниспосланная небом награда за святость ее чувства и его духовное возвышение.

Важно, что этот фильм пользовался успехом у зрителей. Да, зрителей оболванивали, на них наседали с экрана митингующие комиссарши, наезжали на тракторах поющие зомби-орденоносцы. Но вот появилась Машенька — тихая и кроткая, но не способная, однако, ни при каких обстоятельствах уронить свое достоинство. Одарила звездным сиянием глаз и детски-доверчивой улыбкой. И принялась врачевать, целить душу.

Конечно, это был не вызов режиму, а всего лишь самозащита искусства. Но она свидетельствовала о скрытой, может быть, даже инстинктивной потребности в свободе. Она не дала умереть гуманистической традиции и по-своему помогла возрождению кино, начавшемуся в 1956 году опять-таки с фильма о любви — с «Весны на Заречной улице».

И низость падения искусства, и вся возможная в нечеловеческих условиях его человечность красноречивее всего выразились именно в художнических трактовках женских образов. По-видимому, идеал женщины, взлелеянный искусством, позволяет безошибочно судить о сути времени. С 1956 года начался спор с казарменно-социалистическими идеями. Но они оказались живучими, о чем свидетельствуют и сегодня многие и многие фильмы.

Однако это уже тема другой статьи.



Н. Цыркун

Перед зеркалом, или Феминистская критика у алтаря эмансипации

В 1976 году в западном мире довольно шумно обсуждали выход в свет на английском языке книги, впервые опубликованной в Португалии, где власти ее запретили, а авторов предали суду по обвинению в оскорблении нравственности. Это был роман в письмах, своеобразный женский вариант известных «Португальских писем» виконта Гиерага, созданный от лица вымышленной монахини XVII века. Процесс над авторами — Марией Да Кошта, Марией Баррену и Марией Орта (отсюда название книги — «Три Марии») длился более полутора лет и закончился в апреле 1974 года, когда революционные события в стране превратили обвиняемых в триумфаторш.

«Три Марии», составившие как бы «сумму феминизма», затронули все стороны жизни женщины. Это любовная страсть; затворничество и женская солидарность; творчество; мужчина и женщина в их «роковом поединке»; чувство покинутости и изолированности; религиозные и моральные предрассудки и запреты. Более всего досталось институту материнства: именно здесь, считают феминистки, сильнее всего сказывается порабощение женщины. Дети — ловушка, способ завладеть «нашим вниманием, нашим смехом, нашим расположением». Мать, вынужденная под бременем мужского деспотизма подавлять в себе человеческую естественность, рождает нечто себе подобное — и так из поколения в поколение. Мать же невольно становится оплотом общественной морали, носительницей культурных мифов, закрепляющих извечные отношения мужчин и женщин. Муж стремится к господству в семье, государство властно вторгается в интимную жизнь — общество не терпит свободной любви: «Если мужчина и женщина предаются любви тайно, это считается вызовом обществу, и их стремятся немедленно сочетать браком, чтобы легче осуществлять над ними свою власть». Общество опутывает любовь сетью запретов, пытается представить ее как нечто постыдное и нечистое, оттого «все любовные истории суть истории самоубийств». Женщина всегда представлялась в виде недоразвитого, социально безответственного существа — не то оскопленного мужчины, не то похотливой грешницы, тела без души, Евы, соблазненной Змием, девы-матери, ведьмы, беззаветной жертвы, вампира, домашней феи, наивной простушки, шлюхи, падшего ангела, всегда только второго пола в тени мужской культуры, обслуживающего житейские нужды мужчины, служащего его утешению в горестные минуты и удовлетворяющего мужской эротизм, ко всему прочему агрессивный...

Корни современного женского движения уходят в так называемый «дух мая» (то есть мая 1968 года, когда в западном мире произошел мощный общественный взрыв, подготовленный леворадикальным движением); он породил новые требования, сформулированные на «еретическом» языке: пробуждение самосознания женщины именно как женщины, а не как «трудящейся», «члена профсоюза», партии и тому подобного. «Личное — это и есть общественное»,— провозгласили феминистки. Родился призыв видеть в женщине ее женскую суть, а самой женщине смотреть на мир не замутненным социальными, семейными, бытовыми и прочими ролевыми фильтрами взглядом.

Он и был подхвачен феминистами-киноведами. Прошу заметить — феминистами, ибо само движение — удел не одних только женщин, а наиболее авторитетными застрельщиками его в кинокритике оказались мужчины. Один из них — английский киновед Стивен Хит, чья статья «Различие», опубликованная в 1978 году журналом «Скрин», надолго определила лицо этого издания.

Взяв за основу модный в ту пору психоаналитический подход к кино, Хит потребовал решительно размежевать сферы бессознательного по половому признаку. Биологические различия «женского» и «мужского» воспроизводятся обществом как различия социальные; мужчина, биологический и социальный господин, разрабатывает и собственный «кинематографический проект», отражающий принципы эксплуатации и буржуазной морали, утверждает Хит. Женщина определяется обществом как мужчина со знаком минус, как существо, лишенное его (мужчины) характерных признаков, прежде всего — фаллоса, иначе говоря, как кастрированный мужчина. Символический мир, в котором мы обитаем, зиждется на господстве мужского, в символическом выражении — фаллического; фаллос имеет статус генератора «социальных означающих». Американский коллега С. Хита Робин Вуд на страницах «Филм куотерли» (1981) так определил суть западной цивилизации: «Наши институты,— пишет он,— которые творят и поддерживают социальный порядок, олицетворяются и руководятся фигурами отцов (президент, судья, начальник полиции, председатель, глава компании и тому подобное) и воплощают принцип патриархального авторитета... «Хозяин» буржуазного общества — взрослый, белый, буржуазный, гетеросексуальный мужчина». Женское же, поддерживает его Хит, относится к более регрессивной стадии развития человечества, «доэдиповой эпохе». Воображаемое женщины как доэдиповое (то есть не связанное с образом отца), ориентировáно на удвоение собственного тела и отождествление его с телом матери. Таким образом, природа женщины нарциссична, женщина изначально склонна к любованию собой и выставлению себя напоказ — отсюда ее пристрастие к зеркалам. А от зеркала рукой подать до кино.

Органически связанная с кино, женщина, согласно Хиту, действует в нем по-своему. Она не владеет мужским символическим языком, ее язык ближе «материнскому» и воспринимается обществом как «неполноценный». «Женская речь...— дикая речь, руины репрезентации», темный голос плоти.

Как искусство зрелищное, кино воспроизводит отношения господства на уровне ви́дения. По Фрейду, зрение — форма осязания, вышедшая за пределы руки, сохранившая при этом свою либидозность, сексуальную заряженность. Глаза замещают фаллос, слепота аналогична кастрации. Мужчина получает удовольствие оттого, что смотрит, женщина — оттого, что смотрят на нее. Следовательно, наслаждение фильмом — символическое насилие над женщиной, а порнография — самое непосредственное выражение сути кинематографа.

Поставив свой диагноз, Хит призвал женщин-кинематографисток сломать этот стереотип, основанный на воспроизведении репрессивных структур различия[1]. Этим, по-видимому, должны заняться женщины-режиссеры, а женщины-критики тем временем направили свою огневую мощь на закамуфлированные хитрой моралью указанные репрессивные структуры, на которых, как оказывается, изначально строилось кино. В чем мы и предлагаем вам убедиться, публикуя фрагменты из статей четырех авторитетных критикесс и вполне, впрочем, допуская, что содержащиеся в них идеи вызовут, как у нас говорят, неоднозначную оценку. Так или иначе, они дадут возможность по-новому взглянуть на привычное и незамечаемое, а это ценно само по себе.

[1] Понятия фаллоса, порождающего социальный символизм, «зеркальности», «фалломорфности взгляда» заимствованы у французского структуралиста Жана Лакана, назвавшего себя «Тот, кто прочитал Фрейда». Термин «различие» восходит к книге Ролана Барта «SIZ», где им обозначается ценность «производства текста», «производства письма» или, как выражается автор, «мы в процессе письма».

Джудит Мейн (Университет Огайо)

Женщина у замочной скважины: женское кино и феминистская критика

Термин «женское кино» представляется на первый взгляд не требующим объяснений. На самом деле он включает в себя два разных понятия, по мнению некоторых — даже противоположных по значению. Одно из них обозначает фильмы, поставленные женщинами, такими разными, как голливудские классики Дороти Арзнер или Ида Лупино, как всем известные Лени Рифеншталь или Лина Вертмюллер, как современные европейские режиссеры Шанталь Акерман и Хелке Сандор и, наконец, независимые авангардистки Мишель Ситрон и Салли Поттер,— словом, огромный мир. Второе значение этого термина связано с голливудской продукцией, предназначенной специально для женской аудитории, мелодраматической по тональности и перенасыщенной эмоциями, откуда и пошло ее презрительное наименование «хныкалки».

Новейшая кинопродукция, выпускаемая женщинами-режиссерами, не имеет почти ничего общего с классическим голливудским женским кино. Напротив, она оппозиционна фильмам, которые ставят мужчины специально для женщин, и в основе ее лежит подлинный женский опыт. В классическом голливудском кино женщина неизменно выступала объектом зрелища. Красно-

Mayne J. The Woman At The Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticizm.— In Re-Vision. Essys in Feminist Film Criticism. Los Angeles, 1984.

речивейший пример — Мерилин Монро. Вспомним «Джентльмены предпочитают блондинок» — как только Монро входит в комнату, ресторанный зал, гостиничный холл или зал суда, пространство сразу преображается в театральные подмостки, и присутствующие становятся зрителями, потребителями этой воплощенной женственности. На поверхностный взгляд, анализ феномена Мерилин Монро не составит труда. Она пассивный объект наблюдения, проекция мужской фантазии. Однако даже в этом, якобы простейшем случае, так сказать, «идеология зрелища» гораздо сложнее и требует рассмотрения взаимоотношений наблюдателя и наблюдаемого. Формулируя иначе: как смотрят друг на друга мужчины и женщины?

Все мы, включая критиков и режиссеров, учились зрительской науке на классическом кино. А художественная условность киноклассики в значительной мере унаследована от классического романа. Социальное пространство романа рельефно разделялось на жизнь частную и общественную. Противоречия между этими сферами бытия стали центром романной рефлексии. Эта тема обозначилась еще в «Клариссе» С. Ричардсона: Кларисса мечтает выйти замуж по любви, но семья рассматривает брак как акт, обусловленный экономической и финансовой необходимостью.

В связи с этим напрашивается и вопрос о том, в какой сфере соотносятся женское сочинительство и возникшая позднее режиссерская деятельность? Общеизвестно, что женщины всегда составляли наиболее многочисленную аудиторию — как читателей, так и зрителей, но как авторы всегда пребывали в тени более значительных мужских фигур. Иными словами, женская литература, а потом и творчество женщин-режиссеров представляют собой субкультуру, маргинальную по отношению к «основной» культуре патриархального общества.

Дорис Лессинг в книге «Золотой блокнот», исследовав отношения между женским самосознанием и художественным творчеством, сосредоточилась на процессе самоидентификации, необходимом для женщины-повествовательницы, выступающей от собственного лица. В качестве примеров приходят на ум два фильма. «Дочерний бунт» (1978) Мишель Ситрон, где рассказчица комментирует домашний любительский фильм о собственных снах и фантазиях, и «Триллер» (1979) Салли Поттер, где Мими, героиня оперы Пуччини «Богема», проводит расследование с целью выяснить, кто виноват в ее гибели. Невидимое в обоих случаях для зрителя место, откуда исходит комментирующий события голос, заставляет вспомнить об одной из самых существенных характеристик кинематографического повествования — вуайеризме.

Вуайеризм настолько неотделим от кино, что мы, свыкшись с ним, перестаем о нем задумываться. Обращаясь же к раннему кино, мы явственно видим корни явлений, впоследствии принимающих сложную и закамуфлированную форму. Я выбрала для примера ленту «В поисках улики» (1903), в конденсированном виде демонстрирующую вуайеризм как основную характеристику в отношении к женщине как объекту зрелища.

Ревнивая жена в сопровождении адвоката идет по коридору гостиницы в поисках «улики» — измены мужа. Женщина заглядывает в замочные скважины каждого номера. Камера «смотрит» ее глазами: на экране возникают интерьеры комнат, кашированные в форме замочной скважины. С этой точки зрения мы заглядываем в целую серию «частных жизней». Наконец неверный обнаружен. Адвокат торжествующе врывается в комнату, за ним следует разъяренная дама: граница внутреннего пространства, доселе замкнутого, нарушается.

Этот фильм не только демонстрирует сокровенное пристрастие кинематографа к ломке границ между частной и деловой жизнью, но и представляет собой удачную метафору взаимоотношений женщин и кино. По одну сторону коридора — женщина, на которую смотрят, по другую — женщина, которая подглядывает. И по обе стороны двери мужчины. Женщина в коридоре жестом приглашает стоящего рядом мужчину вместе заглянуть в замочную скважину.

В фильме Жермены Дюлак «Улыбающаяся мадам Бёде» (1922), который часто называют «первой феминистской лентой», ситуация противоположна описанной. Женщина, сидящая в доме, смотрит сквозь замочную скважину на внешний мир. Дюлак реконструирует фантазии, возникающие в голове жены торговца в провинциальном французском городке. Образы церкви, моста, парка — эмблематичные картины городской жизни — выступают как некая альтернатива замкнутому пространству ее дома. Частная и общественная жизнь четко разделены.

В своем воображении мадам Бёде застает мужа за игрой в «самоубийство» — он стреляет себе в висок из незаряженного пистолета. Она заряжает пистолет пулей, и ничего не подозревающий муж стреляет, направив оружие в ее сторону, к счастью, промахивается. В финале зритель видит эту пару на уличной прогулке; супруги приветствуют проходящего мимо священника. Внешний мир, с которым сталкивается мадам, теряет для нее свою прелесть: с одной стороны ее теснит муж, с другой — священник.

Экранное пространство воспринимается через экранное время. В фильме «Натали Гранже» (1973) Маргерит Дюрас время растянуто. Замедленные жесты и взгляды, рутинные домашние заботы заполняют пространство фильма. В доме появляется коммивояжер, предлагающий купить стиральную машину — точно такую, какая уже есть. Он, таким образом, не играет никакой функциональной роли, кроме роли вуайера. В отличие от «Улыбающейся мадам Бёде» взгляд здесь не проецируется вовне: он замкнут на внутреннем мире. Интрига в фильме полностью отсутствует; Дюрас пытается приблизить зрителя к чисто женскому по сути опыту существования в отгороженном от внешнего мира пространстве, опыту переживания скуки.

Пытаясь изобразить карту «женского кино», я сознаю, что на ней много белых пятен. По этому поводу точно выразилась Шанталь Акерман: «Трудно сказать, чем отличается женское кино от мужского — мы все можем пользоваться одними и теми же средствами выражения... И когда говорим, например, о «женском ритме», надо отда-

вать себе отчет в том, что он вовсе не обязателен для всех женщин-режиссеров».

Как соотносится женское кино и феминистская критика? Надо иметь в виду, что «женское» и «феминистское» — вещи разные, хотя феминизм представляет собой попытку теоретически осмыслить женский опыт с точки зрения сопротивления мужскому давлению и решительных действий. В задачу критики входит наведение мостов между различными сферами кинематографа (производство, прокат, восприятие) и между кино и его социокультурным контекстом. А важнее всего — исследование процессов рождения зрительского отклика.

Меня, например, занимает такой фильм, как «Крамер против Крамера». Эта очередная реплика в пользу устройства «мужского» мира увлекла меня и в некоторых местах тронула. Но когда в зале зажегся свет, я поняла, что попала в ловушку. Наступило отрезвление. Видите, феминистки подвержены очарованию мужского кино.

Возвращаясь к нашей метафоре, критика можно представить себе у замочной скважины, где пересекаются взгляды камеры и человека из зала.

Люси Фишер (Питтсбургский университет, штат Пенсильвания)

Дама исчезает: женщины, магия и кино

В конце 1896 года Жорж Мельес снял фильм под названием «Исчезающая дама», в котором впервые использовал «трюк замещения». Сюжет фильма прост: дама в викторианском облачении сидит в кресле на фоне стены, украшенной причудливым орнаментом. Маг (его сыграл сам Мельес) драпирует ее тело покрывалом. Когда покров убирают, дамы нет, на ее месте, к ужасу зрителей,— скелет.

Придерживаясь правила выделять при характеристике фильма его кинематографический архетип, для данного случая я бы отметила устоявшуюся к тому времени парадигму «мага-мужчины и его объекта — женщины». От фильма к фильму малозначительная поначалу фигура мужчины-мага видоизменялась — от традиционного в XIX веке иллюзиониста в ленте «Десять женщин под одним зонтиком» до античного божества в «Зевсе-громовержце», но при всех модификациях функция его оставалась единой: демонстрировать всемогущество с помощью женщины как объекта действий.

Роль Мельеса как родоначальника экранной магии общеизвестна. Но какие изменения повлекло это за собой в традиционно сложившемся образе женщины? Признав Мельеса отцом кинофантастики, следует отметить и его значение патриарха, открывшего новую страницу особого, чисто кинематографического видения женщины.

Чтобы выявить корни кинематографического изображения женщины, мы должны обратиться к наследию театральной магии. Дело в том, что кинематографический трюк с мужчиной-магом и женщиной-объектом заимствован именно оттуда. В довольно полной истории сценической магии — «Магическом каталоге» У. Дуерфлинджера — есть только два упоминания о магах-женщинах. Возможно, существовали и другие, но скудость сведений о них указывает на исключительность этой роли для женщины и устойчивость модели мужчина-маг и женщина-объект.

Неизменность и постоянство этой парадигмы позволяют заключить, что в основе риторики магии лежит сексуальное распределение ролей и что в демонстрации своих трюков мужчина-маг не просто выполняет определенную последовательность действий, но выражает свое отношение к женщине вообще.

Следуя Ролану Барту, анализировавшему в «Мифологиках» бокс и стриптиз, я предположу, что условности магии — не просто ряд искусственных, случайных действий, но элементы социальной знаковой системы, обладающей скрытым культурным смыслом.

Наиболее типичный вариант упомянутой парадигмы — «сотворение» женщины как демонстрация мужского превосходства над женским полом. Женщина появляется и исчезает по прихоти мужчины, она — функция мужского волеизъявления. Кроме того, за актом «сотворения» или, напротив, «исчезновения» дам стоит стремление дематериализовать женский пол, вознести женщину к уровню «духов». Магическая практика как бы буквализирует понятие женщины как «иного», как непостижимую тайну. При этом довольно часто подчеркивается, что в своем нематериальном виде женщина существует лишь в воображении мужчины.

Попробуем, однако, вглядеться в эти трюки поглубже: не усматривается ли здесь вместо демонстрации возможностей косвенное признание собственной слабости? Иначе к чему столь назойливые повторения в демонстрации одной и той же способности? Мое соображение на этот счет таково: не содержит ли в себе практика магии глубоко укорененную мужскую озабоченность женской властью? Для доказательства обратимся к фильмам, построенным по обратному образцу, то есть с женщиной-магом и мужчиной-объектом.

Вот, например, отличный фильм 1905 года компании «Эдисон» — «Греза курильщицы». Женщина курит сигару. Она как бы играючи пускает дым на вытянутую перед собой ладонь, и на ней возникает фигурка коленопреклоненного мужчины. Гомункулус будто молится женщине или просит

Fisher L. The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies.— "Film Quaterly", 1,979, n 1.

ее руки. Она в ответ жестоко смеется и медленно сжимает пальцы: человечек исчезает. Она пытается вызвать его вновь, но больше трюк не удается.

Характеристика женщины тут не особенно лестная и довольно двусмысленная. В отличие от принятых в «магических» фильмах героинь, «Греза курильщицы» показывает женщину крупную. Она — буквализация образа женщины-воительницы, амазонки, внушающей страх Матери эпохи матриархата, увиденной глазами мужчины-ребенка. Иначе говоря, она — фигура, внушающая мысль о терроре. Есть здесь еще один немаловажный момент. Факт, что женщина курит сигару, характеризует ее, согласно нормам викторианской морали, опасно распущенной и мужеподобной и тем самым ее магическую способность представляет как извращенность. Более того, раз трюк ей не удается повторить, сами ее чары как бы случайны и опасно неконтролируемы.

В сущности, женские чары извечно рассматривались как злонамеренные. Чрезвычайно редко встречается в культурной истории образ безвредной колдуньи. Цирцея превращает спутников Улисса в свиней; в венесуэльских сказаниях богиня любви Мария Леонда превращает людей в камни. Легендарные сирены — полуженщины, полуптицы — завлекают пением на гибель мореплавателей. Всегда, когда женщина практикует магию, она делает это во вред мужчине.

В истории христианства магические силы всегда ассоциировались с женским началом — достаточно обратиться к «Молоту ведьм», написанному в 1484 году монахами-доминиканцами, где делается вывод, что колдовство произрастает из похоти, которая у женщин ненасытна.

Итак, во всех случаях, когда появляется женщина-маг, она выступает носительницей ужаса и злобы. Поэтому и там, где магом является мужчина, она не просто бессильное существо и пассивный объект, а потому мужчина одержим стремлением «дематериализовать» женщину, чтобы избавиться от собственных страхов перед ее телесной властью.

На тему мужских страхов написано много. Фрейд останавливается на этой проблеме в работе «Тотем и табу». Практически во всех исследованиях в качестве культурного свидетельства выступала мифология. Именно в мифах можно найти указания на то, что мужчины опасаются способности женщины не только порождать жизнь, но и отнимать ее. Если лоно женщины — вместилище жизни, не обернется ли оно и ложем смерти?

Иррациональный страх перед женскими чарами проступает во множестве трюковых фильмов... Среди них — «Меч пронзающий» (меч пронзает женский торс), «Грудь и кинжал», «Стрельба из пушки по женщине», «Перепиливание женщины» и даже «Электрический стул». Подобные трюки вряд ли можно рассматривать как шутейную или наивную демонстрацию мужского превосходства. Скорее всего, они выражают символический акт насилия.

Втайне боясь женщины, мужчина испытывает зависть к ее способности порождать жизнь.

...Риторика магии — как в ее театральном, так и в кинематографическом вариантах — скрывает сложную драму отношений мужчины и женщины. Действующий на экране маг производит серии символических ритуальных действий, в которых выражается и стремление продемонстрировать свою мощь, и попытка использовать женщину как элемент декора, представить ее в виде собственной сексуальной фантазии, испытать ее воображаемую власть над жизнью и смертью и присвоить ее действительную способность деторождения.

Линда Уильямс (Университет штата Иллинойс, Чикаго)

Когда смотрит женщина

Когда на киноэкране появляется особенно впечатляющий ужасный образ, мальчики и взрослые мужчины считают за честь не отрывать от него глаз, а девочки и взрослые женщины отворачиваются или прячут лицо в плечо кавалера. Женщина отказывается смотреть на страдания и унижения существа одного с ней пола, а если посмотреть шире, то женщине в условиях всевластия мужского взгляда не остается возможности для получения удовольствия от зрелища; она существует лишь для того, чтобы самой быть объектом внимания.

Не только женщина-зрительница, но и женщина-героиня прячет глаза, избегает возвращать взгляд партнеру-мужчине. Дело в том, что в классическом повествовательном кино смотреть — значит желать. Неудивительно, что большинство «хороших девочек» немого кино были фигурально, а нередко и буквально слепыми. Слепота означала полное отсутствие вожделения, позволяющее мужчине разглядывать женщину на безопасном расстоянии, гарантирующем платоническое вуайеристское наслаждение, не осложненное выражением желания со стороны партнерши. Эта ситуация аналогична принципу удовольствия самого кино, удовольствию заглядывать в чужой интимный мир, оставаясь незамеченным.

Однако приняв за правило парадигму, учрежденную еще Д.-У. Гриффитом («Энох Арден», 1911), нелишне обратиться и к исключениям из него. Смелые горящие глаза экранной «вамп» немого кино — красноречивый пример властного женского

Williams L. When The Woman Looks.— In: Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism. Los Angeles, 1984.

взгляда. Но вызов, который бросают эти героини общественной морали, и ожидающее их в финале наказание либо превращают этот взгляд в пародию мужского, либо придают ему мазохистский оттенок.

Особенно изощренно воздают мужчины женщине за смелость смотреть в фильмах ужасов: монстры и вампиры приравниваются по статусу к женщине — те, как и она, представляют угрозу мужской власти. «Психоз» А. Хичкока и «Вуайер» («Подглядывающий Том»[2]) М. Пауэлла, вышедшие на экран в 1960 году, совершили прорыв в структуре классического кино и открыли дорогу психологическому фильму ужасов. Отныне зрителей стали приглашать к отождествлению себя с чудовищем и проявлению сочувствия к его детским травмам, оказавшим влияние на дальнейшее поведение. Серия патологических убийств, которые совершает герой фильма Пауэлла Марк,— своего рода возмездие за страдания, которые он претерпел в детстве от своего отца, хладнокровно снимавшего на кинопленку мучения мальчика. В одном из кадров мы видим, как Марк получает камеру из рук отца и, как оружие, направляет ее на мир, перебарывая свою жертвенность тем, что делает жертвами других. Убивая женщин, он не просто снимает их еще и на пленку, но с помощью зеркала заставляет содрогаться от зрелища собственной смерти, безобразно искажающей их облик. Характерно, что конец преступлениям кладет Хелен, автор книги о «волшебной камере», проникшая и в тайну кинематографа, и в тайну Марка,— она не желает занимать отведенное ей место жертвы, принимать уготованную позу, как это делали ее предшественницы, профессиональные эксгибиционистки — проститутка, статистка кино, фотомодель. Хелен избегает ловушки нарциссизма, который традиционно дополнялся мужским садистским вуайеризмом. Марк пытался убедить ее, как и других, в том, что она — чудовище (для этого достаточно посмотреть в зеркало, приделанное к его кинокамере), и отучить ее от собственного независимого взгляда, заставить видеть себя в свете ущербного мужского опыта. У Хелен достает духа отвернуться от подставляемого зеркала, отвергнуть навязываемый ей образ женщины как запуганной жертвы и чудовища, рожденный сознанием «режиссера» — мужчины. Это важный момент в истории женского взгляда в фильмах ужасов, он знаменует решительный отказ от кривого зеркала, совмещенного с объективом киноаппарата. Но несмотря на то, что «Вуайер» разоблачил природу кинематографа, обрекавшего женщину на роль одержимой нарциссизмом пассивной фигурантки, дальнейшая история кино не переломила этой тенденции — фильм Пауэлла, став исключением, подтвердил правило: ответственность за жертвенность стала возлагаться на саму женщину.

В последние годы эта тенденция обозначилась еще резче. «Одетые для убийства», «Он знает, что ты одинока», «Из ночи», «Поезд ужаса», «Пятница, 13-е» и другие так называемые «фильмы о женщине в опасности» не просто намекают на сходство женщины и чудовища, как это делалось в классическом кино, но прямо отождествляют их; ужас должна внушать сама женщина, ее изуродованное тело.

Это очень важный сдвиг, который происходит сейчас и нуждается в осмыслении, но который мы, возможно, не замечаем в силу сложившейся привычки не смотреть, закрывать глаза перед лицом насилия и ужаса вообще. Заигрывая с нашим сочувствием, создатели этих лент одновременно увеличивают дозы насилия и секса. Отвлекающая внимание сексуальная вольность, подчеркивающая вожделение женщины, прямо пропорциональна насилию, направленному против нее как недвусмысленному наказанию за смелость желать. Фильм ужасов — один из немногих жанров, допускающих женскую сексуальность, ассоциирует ее с независимым взглядом свободно смотрящей женщины, чтобы тут же наказать ее за это и продемонстрировать, как чудовищно ее желание.

[2] Точный перевод английской идиомы "Peeping Tom" — вуайер, однако в нашей литературе можно встретить название «Подглядывающий Том». Расшифровка идиомы поможет понять ее смысл. Она восходит к средневековой легенде о леди Годиве, умолявшей мужа снизить подати с народа и ради этого проехавшей по Ковентри обнаженной. Благодарные люди стояли, опустив головы, и только некий Том украдкой подглядывал за дамой.

Б. Руби Рич (директор Программы по кино Государственного совета по делам искусств, Нью-Йорк)

От репрессивной терпимости к эротической свободе. «Девушка в школьной форме»

Есть в истории периоды, подающие нам голос из прошлого, демонстрирующие примеры, которым надо следовать, и ошибки, которых нужно избегать. Это с очевидностью вырисовывается для тех, кто вглядывается в судьбы прогрессивных политических организаций времен Веймарской республики[3], предшествовавшей приходу к власти Адольфа

Rich B. R. From Repressive Tolerance To Erotic Liberation: "Maedchen In Uniform".— In: Re-Vision. Essays In Feminist Film Criticism. Los Angeles, 1984.

[3] То есть 1918—1933 годы.

Гитлера в измученной инфляцией и изголодавшейся по сильной власти Германии. В частности, в историю организаций, выступавших за права женщин и свободу сексуальных меньшинств, которые заслуживают того, чтобы узнать их получше. Свидетельством нашего невежества в отношении той эпохи является фильм Леонтины Заган «Девушка в школьной форме» (1931), который воспринимается как случайное и аномальное событие или же как некая метафора, иносказание, намекающее на что-то другое, не то, о чем ведется речь на экране. Чтобы разобраться в этом фильме, необходимо знать общество, в котором он появился, блестящую атмосферу берлинского света, ситуацию общественной терпимости, в которой бесследно тонули признаки ужесточения гражданского бытия, переросшего вскоре в массовые репрессии. Одна из сторон этой жизни — сексуальная свобода, открытое существование десятков баров, где встречались гомосексуалисты или лесбиянки.

Фильм Л. Заган, поставленный по пьесе «Вчера и сегодня» Кристы Винслоу (баронессы фон Хатвани), снискал необычайную популярность и в самой Германии, и за рубежом, но впоследствии на десятилетия канул в забвение. Несмотря на свои замечательные звуковые качества, отмеченные Лоттой Эйснер, и изысканность операторского стиля, которому отдал должное Зигфрид Кракауэр, «Девушка в школьной форме» исчезла со страниц книг, с экранов киноклубов и, разумеется, из проката. Только в начале 70-х эта работа вновь вернулась к зрителям, начав свой путь с фестиваля женского кино, и восстановила авторитет у критики.

Качество фильма обусловилось тем, что режиссеру удалось примирить звук и монтаж, что в раннем звуковом кино представляло для многих неразрешимую проблему. Монтаж Заган, испытавшей влияние советского кино, становится контрапунктом мизансцен, построенных по принципу театра.

Но все-таки главное, что повлияло на репутацию фильма,— его антитоталитарный и пророчески антифашистский пафос. И фильм давал тому основания. Собственно, любая картина, выступавшая против милитаризма, пруссачества, поддерживавшая свободу женщин в области чувств, не могла не быть антифашистской. «Девушка» же была поставлена специально созданным для этого случая «Немецким кинотовариществом» буквально накануне прихода Гитлера к власти и включения киноиндустрии в геббельсовскую культурную программу — и эти факты убедительно достраивали легенду о фильме-протесте против наступающего фашизма. Но при этом упускается из виду его основная тема — любовь между женщинами.

«Девушка в школьной форме» — фильм не только антифашистский, но по замыслу — антипатриархальный. Это фильм о сексуальном подавлении личности во имя социальной гармонии. В нем две линии — пансионерки Мануэлы, которая чувствует любовь и «не смеет ее назвать», и фрейлин фон Бернберг, учительницы, осознавшей свою функцию агента репрессии и обретшей собственную свободу, признав свою привлекательность для другой женщины. В этом прочтении фильм не перестает быть антифашистским, но лесбийская любовь служит уже не приманкой для зрителя, а главным содержанием.

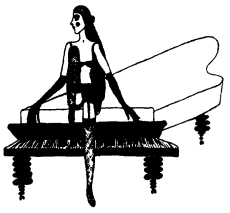
Мемуаристки вспоминают автора пьесы Кристу Винслоу как «прелестную светскую даму», которая вела открытый дом в Мюнхене и салон в Будапеште и Вене в качестве супруги барона Людвига Хатвани, венгерского писателя. Она давала роскошные обеды, на одном из которых, по свидетельству Эрики Манн, поделилась планом написать пьесу о своей жизни в пансионе. В 1932 году она познакомилась с женой Синклера Льюиса, американской журналисткой Дороти Томпсон, с которой их связали нежные чувства. Через два года Томпсон стала в Германии персоной нон грата, а Криста была вынуждена переселиться во Францию и жила там на средства подруги. 10 июня 1944 года она была убита человеком, выдававшим себя за участника Сопротивления, что навевало подозрения о том, что она была нацистской шпионкой. Восстановить ее доброе имя помогла Дороти, предположившая, что Криста погибла от руки гестапо как человек, который помог многим евреям выбраться из страны.

Стремление нацистов избавиться не только от евреев, коммунистов, национальных меньшинств, но и меньшинств сексуальных легко объяснимо в свете нацистской идеологии и так называемых «окончательных решений», которые принимались в целях создания фашизированной патриархальной арийской нации.

В начале века в Германии поднялось сильное движение за права женщин как часть более общего движения за гражданские реформы, требовавшее свободы в наиболее интимной сфере бытия — любовной. По окончании второй мировой войны, выведшей массы женщин из области их традиционных занятий, удерживать женщин в рамках патриархального отношения к строительству интимных отношений стало практически невозможно, и государство вынуждено было (под давлением, в частности, коммунистической партии) отменить как дискриминационные пункты законодательства, криминализующие гомосексуализм и лесбиянство. Увы, эта мера запоздала: расстановка политических сил в Германии изменилась, страна двинулась вправо. Библиотека Института сексологии, учрежденного в 1919 году Магнусом Хиршфельдом, стала первой, где фашисты устроили сожжение книг — это произошло 10 мая 1933 года, через четыре месяца после того, как Гитлер стал канцлером.

Нормы репрессивной терпимости, в которых продолжительное время существовали сексуальные меньшинства, и ложное представление о приоритете социальных свобод над частными,— все это привело к тому, что ни то, ни другое не получило достойной защиты. И сегодня мы не можем позволить себе ни игнорировать историю, ни повторить ее. Судьба Веймарской республики показала, что, являясь «революционными», феминизм и интимная свобода оказываются реальными, только включаясь в общую политическую борьбу. В 80-е годы борьба за сексуальную свободу должна интегрироваться в борьбу против экономической несправедливости, расизма, милитаризма и прочих сил, оказывающих давление на каждого из нас. Мы должны извлечь урок из прошлого.

Предисловие, перевод и примечания
Н. Цыркун



Ирина Сандомирская

Без языка

И Шахразаду застигло утро, и она прекратила дозволенные речи.

«Тысяча и одна ночь»

Раскрепощение творческой интеллигенции в период гласности вынесло на поверхность тематику, которая ранее бытовала в нижних слоях иерархии советской культуры — в подпольной самиздатской литературе или в «низких», бытовых жанрах. Это весь комплекс проблем, связанных с образом женщины. Все от эротики или, не дай Бог, порнографии до социально-философских аспектов сознания и подсознания в официальной советской культуре подвергалось внешней и внутренней цензуре. «Женская тема» в перестроечном дискурсе открывает доступ к концептуальной картине мира у носителя советского массового сознания, ранее не подлежавшей анализу.

Именно в этом ракурсе мне хотелось бы рассмотреть произведения, которые в плане традиционного киноведческого анализа, очевидно, мало сопоставимы. Это, с одной стороны, выдержанная в жанре клубного фильма для массового интеллигентного зрителя лента Вячеслава Криштофовича «Ребро Адама» и, с другой, «Астенический синдром» Киры Муратовой, относящийся к так называемому элитарному кино. При разных жанровых задачах обе картины, однако, работают с одним и тем же материалом — стереотипами массового сознания. Хотя в одном случае режиссер самоотождествляется с этими стереотипами, а в другом, наоборот, подвергает их остранению, тем не менее в фильмах эти стереотипы обозначены с достаточной ясностью, открывая пресловутую «женскую» тему для феминистского культурологического анализа.

Поверхностно знакомая с предметом и методом феминизма, советская интеллигенция выработала — не без влияния официального обществоведения — агрессивно-пренебрежительное к нему отношение. От феминистки обычно ожидают скорбных ламентаций по поводу репрессивности женской личности и алчного стремления к уничтожению мужской половины рода человеческого. Так и только так адаптируется в патриархатном обществе главный вопрос, поставленный феминистской критикой, — вопрос о механизмах распределения и осуществления власти в обществе. Именно с этой позиции меня и интересуют стереотипы, отобразившиеся в этих двух картинах «на женскую тему».

И. Сандомирская — лингвист, культуролог, соредактор журнала посттоталитарной феминистской критики «Идиома», первый номер которого подготовлен к печати.

Речь пойдет о понятии власти как о категории, принадлежащей концептуальной и языковой картине мира в обыденном сознании. Под культурой я подразумеваю комплекс идеологических и морально-этических установок, убеждений, оценок и предрассудков, складывающихся в культурно-специфическую картину мира. Официальная идеология, диссидентская идеология оппозиционной интеллигенции, идеология андеграунда или идеология очереди — все это лишь разновидности установок, составляющих единое целое советской культуры и проявляющихся в обыденном поведении, взаимодействии больших и малых групп, в общественной мысли и в художественном творчестве.

Репрезентация власти, ее подсознательная мифология, как показал еще Фрейд, тесно связана с женщиной. Образ женщины — это область, в которой ситуация власти проявляется и переживается наиболее глубинным, эмоциональным, интимным образом. Тело женщины — один из самых устойчивых символов власти. Например, амплуа женщины-вамп концептуализирует в патриархальном сознании угрозу кастрации, бессилие человека (мужчины) перед темными губительными силами. Наоборот, обнаженная женская натура в порнографии — символ подконтрольности и бесправия женщины, поневоле отдающей свое тело во власть плотского вожделения. Понятие женственности теснейшим образом связано с понятием власти.

При этом следует подчеркнуть двунаправленный, обоюдный характер этого отношения. Власть всегда осуществляется кем-либо по отношению к кому-либо, подразумевает наличие активного (отправляющего власть) субъекта и пассивного, испытывающего власть другого лица (группы), объекта. Без субъекта и без объекта власти не может быть в равной степени. Не только насильник, но и его жертва «отвечает» за отношения, в которые они вступают.

Особенностью понимания власти, свойственной массовому советскому сознанию, как раз и является отрицание равноправия субъекта и объекта власти при полном отождествлении последней с грубым насильственным подавлением. Понятие власти как регулятора общественной жизни, не обязательно основанного на насилии, свойственно западной идеологии, но напрочь исключено из нашей.

Тоталитарное сознание локализует власть в одной точке. Едва ли не единственной оппозицией, на которой держится концепция власти в представлении носителя тоталитарной культуры, является оппозиция по признаку партийности, то есть

принадлежности или непринадлежности ряду номенклатуры. Реально значимым становится один и только один аспект понятия власти. Известные слова Мишеля Фуко «Власть вездесуща не потому, что она везде, а потому, что она исходит откуда угодно», неприемлемы для тоталитарного человека.

Освобождение сознания в годы гласности — в первую очередь освобождение от унитарной концепции власти, разделявшейся на всех этажах общественной иерархии. Именно с осознанием множественности социальных ролей «власть имущего» и «подавленного» связана перестроечная волна претензий, предъявляющихся всеми и всем, настоящая «война всех против всех», так испугавшая ревнителей образа советского человека как целостного непротиворечивого духовного образования. Нарушилась целостность символа, разорвалось кольцо судьбы, бесконечно воспроизводившей одну и ту же унитарную (тоталитарную) программу в нашем поведении и в нашем искусстве. И на божий свет явились ранее невиданные чудовищные мифологемы.

«Мамаша, не отвлекайтесь»

...Обычная советская семья живет в обычной советской «хрущобе». Парализованная бабка, несложившаяся семейная жизнь, несчастная любовь, «несовершеннолетняя» беременность, ни минуты покоя, ни проблеска счастья — обычные советские сюжеты. У Криштофовича все рассчитано на узнавание, на привычную солидарность зрителя и героя. Не так ли аудитория отождествляла себя с персонажами Тарковского, Панфилова, Михалкова, Балаяна, всегда останавливаясь перед вопросом: «А кто же, собственно, виноват?» Ответ на этот вопрос замещался моральным удовлетворением от того, что личность отдельно взятого зрителя повышалась в статусе до ранга «социального типа», а его самосознание питалось гордостью от ощущения «фиги в кармане», от самоотождествления с изгоем коммунистического строительства, принципиальным страдальцем эпохи развитого социализма.

Однако художественная ситуация, в которой зрителю предлагается вжиться в женский образ, равнозначный, казалось бы, оппозиционным персонажам вышеназванных авторов, дает абсолютно новые смыслы. При помощи несложных аллюзий женский образ превращается не в социальный тип, но в социальную метафору. Намеком, обходным маневром Криштофович дает-таки ответ на вопрос о том, кто виноват: судьбы героинь, оказывается, не складываются... из-за бабки, которая занимает их жизненное пространство, лежа на смертном одре. Оказывается, именно она разрушила семью дочери, дважды пытавшейся устроить свое личное счастье. Но избранники раздражали тещу. Именно из-за ее деспотизма выросли безотцовщиной две внучки, готовые теперь повторить этот цикл сначала: их мужчины — типичный институтский бабник и шпана-подросток — пасуют перед «крутостью» житейской неустроенности, вынужденной самостоятельностью возлюбленных.

Политические атрибуты, заботливо приданные образу старухи, — колокол, по сигналу которого из-под нее выпаскивают судно и звоном которого она нарушает намечающийся — в кои-то веки! — тет-а-тет собственной дочери, висящая над постелью фотография мужчины комиссарского вида — приводят зрителя, искушенного в считывании аллюзий, к убеждению, что старуха-то эта не простая. Полуживая, полубезумная, бесловесная пожирательница мужчин в ретроспекции и интроспекции — не она ли персонифицирует пресловутую «софью власьевну» из приблатненно-интеллигентского фольклора недавних лет? За анекдоты про тещу не сажали, но их политическая подоплека никогда не вызывала сомнения — именно этим и был хорош этот жанр. Скабрезный анекдот или анекдот «с картинкой» были единственно здравой, психически нормальной альтернативой безудержному абсурду Lingua sovetica. Сознательно или несознательно, фильм Криштофовича закрепил политические смыслы бытового анекдота.

В чем, по мнению авторов, трагедия женских персонажей фильма? В том, что они не имеют возможности пристроиться при мужчине. Их личностная нереализованность — в автономности ребра от своего Адама.

Случайно ли, что героини фильма поставлены в традиционные советские позиции власти? Не говоря уже об одиозной старухе, ее дочь (в исполнении Инны Чуриковой навевающая воспоминания о панфиловской астральной стрельчихе Уваровой) работает в идеологическом учреждении — музее Красной Пресни, привычно и умело выстраивает своих слушателей-экскурсантов «по стеночке»; младшая же внучка готовится стать продавщицей, орудием контроля Системы над гражданином на уровне распределения материальных благ. Выражая сочувствие тяжелой женской судьбе, авторы не могут сдержать вздоха облегчения по поводу того, что женщины эти все же не всемогущи. По ходу сюжета выясняется обстоятельство, которое может ограничить их хищную активность. Оказывается, что юная внучка беременна, и перед ней приоткрывается перспектива искупления: вместо того чтобы сеять вокруг себя разрушение, она имеет возможность выполнить свое «естественное» предназначение продолжения рода и тем самым обрести человеческое достоинство. Других способов приобщения к человечности, самореализации, удовлетворения для нее, разумеется, нет и быть не может. Поэтому неожиданное воскресение уже похороненной было бабки, занимающей то место, куда по идее должна встать колыбель — символ человеческого возрождения, какого желают своим героиням авторы фильма,— это анекдотическое воскресение лишает их всякой надежды стать «хорошими». Финальный титр хоть и избавляет зрителя от натуралистической сцены людоедства, но и лишает его последнего сочувствия к окончательно взбесившемуся адамову ребру, желающему самоутверждения. Естественно, за счет изведения самого Адама.

Экспроприация языка

Заглянем в конец «Астенического синдрома». Дебелая, чрезвычайно энергичная бабенка кроет ма-

том прямо в объектив кинокамеры. Несмотря на то, что текст приглушен фоновым шумом, это вызывает шоковое состояние у зрителя. С чего бы это, казалось? Или мы таких слов не слыхали? А ведь в фильме есть вещи гораздо более острые. Значит, дело именно в тексте, в особом языке, которым выражает себя эта женщина, вернее, в том, что именно женщина выражает себя матом. Непечатная лексика в женских устах — это экспроприация мужского языка, языка неприкрытого архетипа, для женщины являющего собой строжайшее табу. Мат в устах женщины — отрицание эвфемизма, та самая голая правда, на которую ей никто не давал права. Эта сцена — в фильме — кульминация панорамной картины крушения ценностей, разрушения картины мира, утраты морального знания. Рушатся концепты, а жизнь продолжается, отныне неподвластная никакому постижению. Та сетка категорий, посредством которой человек удобно предохранял себя от чрезмерно болезненных столкновений с действительностью, прорвалась, и, похоже, канатному плясуну скоро крышка.

Катастрофа, представленная в последних кадрах «Синдрома» — это, конечно, не нравоучение о падении нравов и не эсхатологическая символика. На самом деле, «Астенический синдром» — самый витальный советский фильм со времен жизнеутверждающих лент соцреализма типа «Цирка» или «Кубанских казаков». В нем есть энергия жизни (или смерти), которых не было в ранней муратовской лирике. Это очень смешная и додуманная картина, и она не имеет ничего общего с кликами о надвигающемся конце времен, которым уже давно тешит себя озабоченное судьбами человечества советское фестивальное кино. Ее пафос — ниспровержение Текста, этого идола просвещенной культуры.

Коллизия фильма — приключения Текста, смещенного по всем показателям его порождения: там постоянно не те люди произносят не те слова не тем голосом и не в той ситуации. Самодовольство Текста-жеста, присвоившего себе законодательную функцию регулятора и организатора жизнедействия, поставившего себя на пьедестал и вознесшего себя до небес. Текста как смысла жизни. Он отрицает сам себя, маниакально педалируется в таких ситуациях коммуникации, которые самоочевидны и без него и не требуют ни определения, ни обсуждения; он изрыгается после долгого молчания, как будто бы без него отношения, связывающие персонажей, были не самоочевидны. Это бесконечная тавтология, мясорубка смыслов, работающая на холостом ходу.

Между тем, и это нельзя не отметить, масса подробностей, которые мы видим на экране, остается этими текстами не охваченной. Перед глазами зрителя проходит целая вереница табуированных ситуаций, которые никак не отображаются оценивающим словом. Чего стоят, например, подружки-школьницы, насилующие городского дурачка (мотив принца с золушкиной туфелькой здесь коварно не обойден). Или очередь, дерущаяся за мороженую рыбу. Или парочка несовершеннолетних лесбиянок, соблазняющих своего кумира-учителя. Или обнаженные юноши, доверчиво ожидающие прихода художника-интеллектуала, который воплотит в их телах свой замысел. Или, наконец, длинная монтажная фраза о живодерне — окончательная и бесповоротная капитуляция Текста перед лицом живой жизни, торжествующей над томящимися смертной тоской дворнягами...

Здесь Текст не выдерживает и все же вставляет свое словечко: «Об этом не говорят. Это не показывают. Это не имеет никакого отношения к добру и злу», — поучает нас экранный титр. И впрямь — не говорят. Потому что все-таки имеет отношение — но не к тому, что нам удобно считать Добром, Нормой, Порядком и Законом.

Астенический синдром — это ослабление мышечной силы, истощение мускульной энергии текста как организующего начала общественной жизни. Именно Язык социализирует личность, вводит ее в мир общественных установлений, насаждает социальную норму как внутренне присущее знание. Сила Текста — это авторитет Отца, дрессирующего свое дитя на приспособляемость к общественной практике. Язык-Отец — это эдипов комплекс для мужчины, первый и последний возлюбленный для женщины, это жестокий педагог, требующий абсолютного послушания и дарующий за это абсолютную свободу от ответственности.

С этой точки зрения уже не задаешься бессмысленным вопросом о том, чем профессионально занят главный герой — учитель английского языка Николай Петрович. Его деятельность представляется очень даже осмысленной, несмотря на абсурдность сопроводительного текста о советской системе образования. Этот текст должен внушить зрителю ложное представление об изъятости смиренного интеллигента из структуры власти, тогда как именно он и занимает в ней центральное положение. Его хождение по мукам — поиски смысла жизни в разных квартирах и в разных женских обществах, мнимые поиски себя — это чистое лукавство и нежелание признать собственную роль распорядителя на пиру Власти. Его попытка самоутверждения — поедание ложками икры перед символичным для отечественного кинематографа зеркалом — эпизод исключительно ядовитый.

Смерть учителя Николая Петровича — это смерть Текста, крушение той структуры дихотомических противопоставлений, оппозиций, контрастов, которую он (Текст) создал для возвеличения самого себя. Это конец знака как фатума, функция которого есть не репрезентация, но репродукция — бесконечное самовоспроизведение Системы.

Владение языком есть власть в чистом виде. Присвоение чужого языка равносильно экспроприации власти. Присвоение женщиной мужского языка — это угроза фаллократической модели распределения власти, покушение на иерархию. Поэтому и пришлось приглушить звук в финале фильма.

И все это нам показали еще в самом начале картины. Героиня «фильма в фильме» Наташа хоронит некое лицо, чрезвычайно похожее на Сталина — правда, потом камера умело рассеивает впечатление сходства. Это расставание с Языком — Учителем — Отцом — Единственным Возлюбленным, это конец мужчины как прототипа общественной нормы. В фильме неоднократно возникает

мотив «женского засилья» — одни и те же женские портреты на кладбищенских досках и на досках почета, в очередях и на фотографиях в витринах. Прежнего общественного порядка, который завершается схождением во ад мужчины-учителя, носителя Текста, больше нет. На его могиле — бесчисленные женские иконостасы. Если бы автором фильма был мужчина, то, наверное, эта ситуация обыгралась бы как апокалиптическая. Но у Муратовой эсхатологических настроений нет. Как говорит моя знакомая художница, «одна политическая эпоха сменяет другую с той же неизбежностью, с какой у кошки сменяются усы».

Абсурдизм «Астенического синдрома» мне представляется мнимым. Скорее речь идет о принципиальном и взвешенном, художественно достоверном взгляде на советского человека с такой стороны, с которой на него еще никто никогда не смотрел,— и это не письмо с того света, не откровение одержимого, не психоделический кайф и вообще никакая не экзотика. Это всего лишь позиция нашей современницы, позволившей себе высказать то, что она на самом деле думает.

Наше искусство ходит строем: шаг в сторону от эталона — и ты уже в запредельных зонах. Женская точка зрения в нашей культуре, не привыкшей прислушиваться к меньшинствам — не в смысле численности, а в смысле права голоса, — практически впервые добилась возможности быть.

Тургенев сказал, что бывают в жизни истории, на которые можно лишь указать и пройти мимо. Бывают также и такие, мимо которых нельзя пройти и на которые нельзя не указать. Сама постановка проблемы уже может нести в себе освободительный заряд. Гуманитарные искания периода гласности уже потому можно считать не пропавшими даром, что на их волне прояснились скрытые доселе смыслы мощной политико-идеологической мифологемы — женского образа. Голос социально-политического и культурного меньшинства — творческой женской личности — зазвучал в гигантском усилителе, кинематографе.

Биргитта Хольм

Эвридика в мужских текстах

О женщине, языке, психике и современности

В шведских дебатах о постмодернизме почти всегда упускается один аспект — вопрос о поле. Говоря о больших кризисах — субъекта, здравого смысла, гуманистической мысли, — часто забывают о связи всего этого с патриархатом. Главный же тезис французских теорий заключается в том, что гуманистическая эра, которой суждено завершиться, держалась на мужской иллюзии и совпадала со всеобъемлющей западной Патриархальной Беллетристикой.

Происходящий кризис законности, крах здравого смысла должен, говоря другими словами, совпадать с крушением Великого (мужского) Повествования. Еще не видно, что идет на смену этому повествованию: может быть, «слепое пятно» Мастерских повествований, то, чего они избежали и что их поглотило,— «женское» начало. Элис А. Жардин пишет: «Это что-то-другое-чем-они-сами почти всегда некое «место» (над которым повествование потеряло контроль), и это место закодировано как женское». Как оно выглядит с точки зрения женщин? Где женщины вступают в конфронтацию с «женским»?

Сначала я хочу поставить вопрос о взаимоотношении субъекта и языка. Является ли «субъект» созданием писания — языка, текста, Повествования? Или субъект — нечто, находящееся в самом себе и порождающее язык и знаки? Вопрос этот имеет особое значение для женщин. Традиционно женщины вели борьбу за то, чтобы приобрести статус субъекта, можно сказать противоположное: «смерть субъекта» рассматривается как рождение «женщины».

По пути к новой эпохе?

...Вслед за Элис Жардин мы дадим очень краткую характеристику большим эпохам, на которые делится западная история.

Первая эпоха, до XVI века включительно, — это и время Матери, и время Отца. Главенствующее место занимает Мать, но Отец тоже постепенно проявляет себя. Можно сказать, что первая фаза соответствует симбиозу ребенка. Человек как понятие не существует. Он еще не стал субъектом,

история находится на стадии несознательного. На второй фазе, начинающейся с греческой античности и иудейско-христианской культуры, появляется Отец, дифференциация, знаки, рождается мысль, создается центр. Очевидно, многие представляют себе эту фазу как континуум, в который самая большая ценность, Отец, включается в процессе консолидации. Возрождение можно рассматривать как кульминацию и кризис этой консолидации.

Следующая большая эпоха охватывает XVII—XVIII века, это гиперконсолидация возникших в период античности систем. Классический период — французский классицизм и Просвещение — стадия сознательного Запада. Суперфаллического, суперпараноического...

Третья эпоха наступает в XIX веке и переходит в четвертую. Стабильность дифференциации и «знаков» пошатнулась, граница между внешним и внутренним кажется не такой четкой, завеса над невидимым, подсознательным начинает приподниматься. XIX век ознаменован не только психоанализом и модернизмом, но и техническим развитием, превращающим человека в объект. Словно само развитие стирает границу между субъектом и объектом, внутренним психическим миром и объективным внешним. Жардин приводит в пример фотографию, Человек перед объективом становится объектом, «товаром, превращенным в образ», промежуточным звеном между субъектом и объектом. Жардин также указывает на сходство человека перед фотоаппаратом — товар, превращенный в образ, — с женщиной, описанной Симоной де Бовуар, с женщиной как «другим полом», вторым после мужчины, его объектом.

Все время существует связь между «женщиной» и «этим», завеса над которым приподнимается. Во время четвертой эпохи — мы будем одновременно внутри и вне ее — «это» начинает говорить. Четвертую эпоху еще трудно себе представить, она «еле-еле проступает», — пишет Жардин следом за Фуко,— «только в сумасшедшем бреду или в определенном сочинении мы можем различить эту новую эпоху, где человек отсутствует и где язык сам показывает свою наготу».

Можно представить себе эту эпоху как ужасную или благостную — в обоих случаях по меркам «гуманизма» она «чудовищна». Граница между внешним и внутренним рушится, на Человека совершено посягательство. Мы перейдем в надсознательное.

Двойственное лицо эпохи

«Чудовищное» встречается в «определенном сочинении». В этой связи наибольшего внимания заслуживает Тарковский. В его фильмах, как подчеркнул Ула Ларсму, всегда есть линия границы: дверь, завеса, перегородка. Одинокий дверной косяк с бездействующей дверью на месте боев в «Ивановом детстве», полиэтиленовая занавеска, дверной косяк в «Ностальгии» — «бессмысленная» дверь или перегородка присутствует от начала и до конца. «Бессмысленная» дверь означает границу, и вместе с тем границы не существует. Дверь выполняет функцию иконостаса в греко-православной церкви, обозначая границу между алтарем и верующими, хотя граница между внутренним и внешним, духовным и мирским отсутствует.

Пример стирания границы есть в «Андрее Рублеве» в том эпизоде, где снег идет прямо в церкви, и в «Сталкере», в сцене, где дождь льет прямо в комнате. Это кажется ужасным, но от этого веет свободой и покоем. Завеса приподнимается, граница стирается — надо ли вообще сохранять какую-либо ее часть?

Печатью ужасного и благостного отмечен фильм «Солярис». «Это» уже здесь, границы нет. «Это» в «Солярисе» — удивительное море, масса, которую почти столетье миловали труды ученых. Но у Тарковского речь идет не о том, чтобы заставить «это» заговорить, речь идет о том, чтобы не дать этому возможность заговорить, от чего, в общем, возникает страх. Пока идет разговор — море «посылает» материализованные образы внутреннего — космические исследователи работают над тем, чтобы получить разъяснения или прервать связь, прекратить трансляцию, вселяющую ужас.

У Тарковского связь между «этим» и «женщиной» очевидна. В «Солярисе» море посылает Кельвину его Эвридику, его умершую жену. Кельвин забирает ее из царства мертвых, уводит ее с собой, внутрь себя и отсылает ее обратно. Он дает ей возможность проникнуть сквозь дверь, побродить рядом с ним, но он же и отсылает ее обратно, а сам возвращается в отчий дом. В финальной сцене «это» и «отчий дом» как бы меняются местами. Отчий дом, остров, твердая точка сознания возникает, как мираж, над бескрайним космическим морем. Словно сама история смотрит на себя из «четвертой» эпохи. Отец, центр, самая большая ценность «влились» в континуум и стали «этим». Сознание, подобно плавучему листу, покоится на волнах космического моря... В «Солярисе» граница преодолена. «Ужасное» таит в себе и покой.

Но у «этого» в «Солярисе» два лица. В одном из эпизодов Кельвин едет по бесконечному шоссе в машине, которая как бы управляет сама собой. От ее монотонного хода веет одновременно ужасом и покоем. Человек и «это» поменялись местами. Современность взяла бразды правления на себя, «что-то-другое-чем-мы-сами» управляет. Человек превратился в объект. Но и это тоже форма покоя, только антигуманистической эпохи. Это состояние оцепенения, автоматизированное состояние; человек начинает обозначаться в языке как «резерв рабочей силы», «дефицитный товар», «единица потребления».

Мужчины на космической станции защищают свою «человечность» не от техники, а от вторжения внутренних образов, которые посылает им море. Один из них, Сарториус, готов использовать против массы рентгеновские лучи, только чтобы прекратить трансляцию. Кельвин — это Орфей, который отказался от своей «человечности», чтобы встретиться с другим «этим», с подпольным «этим», с «местом», с другой стороной объективизации человека и сознания...

...Тарковский в своих фильмах размышляет над тем, какую часть границы надо сохранить...

Из журнала «Уд о бильд» («Слово и образ»), Гетеборг, 1988, № 3)

Перевела со шведского Е. Серебро

М. Туровская

Женщина и кино

Заметки

Пятым сословием, ждущим равноправия государственного, общественного и семейного, являются женщины...

Десять лет тому назад о половом равноправии сознательно мечтали в России едва ли не сотни женских голов — сейчас их уже десятки тысяч. Из городов в столицу летит вопль женских митингов и адресов. И вопль этот — совсем не прежний вопль исключительных натур женской «эмансипации»: кричат не «феминистки», не «синие чулки», не «семинаристы в желтой шали и академики в чепце»,— завопила женщина массовая, женщина семьи, потому что... женская равноправность есть экономическая необходимость современной семьи, и без трудового равенства супружеской пары семья осуждена на разрушение, ибо становится со дня на день роскошью, обществу все более и более недоступною, по заработным средствам.

А. Амфитеатров. О равноправии[1]

— Хай! Меня зовут Патришия Мелленкамп. Я пишу феминистскую критику.

— Хай! Меня зовут Майя Туровская. Я тоже интересуюсь темой «женщина и кино»...

Из разговора в г. Милоуки, США

I. Женщина vis-a-vis радикальной мысли

На самом деле «феминистская критика» не эпитет (ее успешно практикуют и мужчины, например, Ричард Дайер в Англии), а термин. Как известно, ее Лесбосом в пространстве и времени стали леворадикальные движения конца 60-х годов. Это были движения «меньшинств» против гегемонии истеблишмента, против господства «буржуазной» культуры, против ценностей «скуэр»[2]. Самым влиятельным из бунтующих «меньшинств» стали студенты — в старинных университетах Европы и американских кампусах; «битники», потом «хиппи» создали рок-культуру и поп-культуру, контр-культуру и субкультуры, потеснившие, а к нашим дням в значительной мере оттеснившие культуру традиционную. Молодежь была многочисленным, но нестабильным «меньшинством» — молодость, увы, проходит.

Но тогда же заявили о себе другие меньшинства: этнические (пересмотр отношения к «индейскому наследству», «черная» контр-культура в США) или меньшинства сексуальные (субкультура гомосексуалистов «кэмп»[3]).

На пересечении всех этих движений родился тот репрессивный образ, тот сводный набор признаков представителя истеблишмента, который фигурирует с тех пор во всех работах по культуре: «взрослый, белый, гетеросексуальный мужчина, принадлежащий к среднему классу»,— то есть возрастной, этнический, сексуальный и социальный стандарт «скуэр».

Любопытно, что в наши дни религиозных эксцессов (исламского фундаментализма, конфронтации между католиками и протестантами в Ольстере, между шиитами и суннитами в Ливане, вспышек антисемитизма и, напротив, движения за экуменическую церковь) признак конфессиональный не занимает в этом перечне никакого места. Он попросту не семиотичен в рамках леворадикальной парадигмы, хотя и раздирает мир. Эта парадигма сознательно размещает себя в границах богатого западного постиндустриального общества.

---

[1] Амфитеатров А. Женское настроение. 3-е дополненное издание. СПб., 1908, с. 76—78.

[2] См.: Туровская М. Раскольников и массовая цивилизация.— В кн. «Герои безгеройного времени». М., 1971, с. 160—165.

[3] См.: Sontag Susan. Notes on Camp.— In: Against Interpretation and Other Essays. NY, Dell Publications co. 1966.

И хотя женщины составляют как минимум половину человечества, идеология феминистского движения — идеология движения социального «меньшинства» за свои права.

Вот почему «феминистская критика» не эпитет, а термин: когда молодежные движения пошли на спад, изменились и преобразились («жесткие» формы протеста вплоть до терроризма, с одной стороны, превращение лохматых «хиппи» в элегантно подстриженных «яппи», с другой), то женское движение приняло в наследство и парадигму, и блестящий, тонкий инструментарий, выработанный леворадикальной критикой ради демистификации буржуазной культуры.

●

Как-то так получается, что, говоря о феминистской критике, мы упоминаем больше мужчин. На самом деле в ней много влиятельных женских имен; назову некоторые, встречавшиеся мне неоднократно: Энн Кэплэн, Пэм Кук, Клер Джонстон, Дженет Бергстром, Лаура Мелви, Кристин Гледхилл, Патришия Мелленкамп и прочие. Другие назовут других. Выберу для краткой «презентации», как теперь говорят, сборник «Женщины в черном фильме», изданный в 1980 году Британским киноинститутом под редакцией Энн Кэплэн,— он очень характерен. Объектом феминистской критики в этом сборнике избран сугубо мужской голливудский жанр (один из вариантов так называемого «классического текста») в диапазоне от «Мальтийского сокола» (1941) до «Прикосновения зла» (1958), функционирующий в рамках производственной студийной системы, описывающий послевоенный социальный кризис, характеризующийся общностью признаков: мотиву тайны в «черном» фильме соответствует нарративная структура с закадровым голосом (иногда «флэш-бэками»), визуальный стиль экспрессионистского типа и фигура независимой женщины, носительницы сексуального соблазна и — часто — зла (femme fatale). Именно это сделало «черный» фильм столь благодарным объектом для радикальной феминистской критики.

Кристин Гледхилл в статье «Клют»-1: современный черный фильм и феминистская критика»[4] с самого начала артикулирует разность двух уровней анализа фильма.

Один уровень — анализ с точки зрения гуманистической литературной традиции (в терминологии Ролана Барта «филологический»). Замечу в скобках, что как раз его и практикует вся наша «прогрессивная» критика (автор этих строк в том числе). Это означает, что трактовка, метафорическое прочтение предстает в качестве имманентного содержания структуры и стиля фильма.

Этот «либеральный» подход феминистская критика не отрицает, но минует, предоставляя его другим. Сама же она, опираясь на неомарксистские постулаты, разворачивает свой критический «проект» от познания имманентных смыслов к обнаружению смысла самого их продуцирования, к обнажению механизма функционирования системы фильма (по Барту, «лингвистическая критика»).

«В марксистско-феминистских терминах,— пишет К. Гледхилл,— реальность понимается не как феномен форм, предлагающих себя нашему непосредственному восприятию, но как исторический продукт социо-экономических сил. Феминизм — его самосознание и идеи — в свою очередь есть часть этого социального продукта».

Таким образом, постулированы два возможных уровня критики. На одном структура и стиль картины рассматриваются как функция отношения жизнь — экран; на другом первый член формулы («жизнь») опущен, анализируется же динамическое соотношение различных эстетических, семантических и семиотических установок, определяющих воздействие фильма. На одном ставится вопрос: «Каков смысл фильма?»; на другом — «Как продуцирован этот смысл?»

Наша (традиционная) критика и феминистская работают тем самым в разных системах координат.

●

Не имея возможности углубляться в конкретные достижения феминистского анализа (кстати, очень впечатляющие), напомню лишь в самом общем виде исходный пункт антибуржуазной парадигмы, исчерпывающе сформулированный в работах Р. Барта[5]. По мысли Барта, буржуазная культура отнюдь не отражает реальность, а перманентно ее мифологизирует на всех уровнях — от житейского до эстетического, при этом строго соблюдая инкогнито. Если буржуазная экономика прямо именует себя капиталистической, то основная операция буржуазной идеологии заключается в «эксноминации», «вычеркивании имени» — «буржуазию можно определить... как *общественный класс, который не желает быть названным*». Сущность эксноминации в том, что свои классовые интересы и ценности буржуазия стремится представить как общечеловеческие, естественные: натурализовать их через систему мифов, которые непрерывно превращают «историю в природу». Вот почему понятие «жизнь» в этой парадигме лишено гражданства. Задача лингвистической критики — такая же непрерывная демистификация, денатурализация культуры, обнажение механизма действия и его называние[6] (в анамнезе ее «искусство как прием» русской формальной школы и брехтианский V-эффект). На базе неомарксизма, структурной антропологии и лингвистики леворадикальная мысль сумела развить аппарат анализа замечательной остроты и блеска. Он действительно — подобно скальпелю — позволяет вторгаться в те структуры вещи, в которые филологическая крити-

[4] In: Women in Film Noir. Edited by Ann Kaplan. BFI Publishing, 1980, p. 6—22.

[5] Барт Ролан. Из книги «Мифологии».— В кн.: «Избранные работы. Семиотика. Поэтика». М., 1989, с. 72—130.

[6] Для вящей «самоидентификации» читателя с предысторией феминистской критики напомню приснопамятные споры о врожденной «буржуазности» камеры, которая автоматически воспроизводит идеологию, о ренессансной перспективе, «репрезентации» и брехтианском V-эффекте как инструменте деконструкции буржуазной идеологии, которые бесславно прошелестели у нас в середине 70-х годов.

ка и не заглядывает. Он действительно позволяет осуществить «прогрессивное чтение заведомо реакционного фильма» или «идеологическое чтение фильма явно радикального»[7]. Ориентируясь по азимуту леворадикальной мысли, вся современная западная культурология самоопределяется в координатах неомарксизма и неофрейдизма, семиологии и постструктурализма, с легкостью находя ответы на вопросы, которые мы себе даже не начали ставить (в частности, в сфере масс-культуры).

Все же напомню, что мы имеем дело с парадигмой, выработанной в условиях богатого и развитого общества в целях самокритики. Напомню также, что если прочитать формулу Барта с конца, то все так называемые «общечеловеческие» или «вечные» ценности окажутся лишь мистифицированными буржуазными ценностями. А мы так долго прожили при системе ценностей откровенно классовых, безо всякой «эксноминации» (например, при постулате «социалистического гуманизма» вместо «не убий» — «если враг не сдается, его уничтожают»), что при всем восхищении и пиетете обречены ставить вопросы самой парадигме.

●

Когда задаешься вопросом, почему именно жанр критики пережил такой бум в рамках леворадикального феминизма, то искать ответ надо, по-видимому, в изменении ее места в привычной иерархии культуры.

Современная западная культура «массовизируется», но и «интеллектуализируется» одновременно — процесс взаимодополняющий. То, что мы привыкли называть «высоким искусством», перестало быть ее привилегированным ядром. Не секрет, что биографии писателей читаются подчас охотнее, чем их произведения, а изощренная методика анализа текста может оказаться значительнее, нежели сам текст.

На «филологическом» уровне «остранение» смыслов было функцией исторического времени, социокультурных изменений. Классика от века к веку наращивала смыслы, как дерево свои кольца (тьфу, опять «натурализация»!).

Но для «лингвистической» критики речь больше не идет о широковещательной «истинности» — лишь о неукоснительной «правильности» анализа — то есть о верности ею же самою избранной системе координат, в которой рассматривается текст; а возможных систем множество. По Барту, произведение «оказывается уже не историческим, антропологическим явлением»[8], критика — не обслуживанием его, а равноправным порождением смыслов, составляющих как бы часть самого произведения, вечно открытого для новых чтений.

Критика, таким образом, *эмансипируется* от искусства в рамках западной культуры...

...Ужель загадка разрешилась, ужели слово найдено — а «эмансипация» и есть ключевое понятие для феминистского ее варианта?

То, чего женщина еще не достигла в вынесенной за скобки анализа реальности патриархального стратифицированного общества[9], она достигает символически, посредством критического дискурса, который позволяет перечитать самый патриархальный, «махистский» (от слова «махо») жанр в желательном «прогрессивном» смысле. Вот почему феминистская критика предпочитает иметь дело не с традиционным «характером» или «образом», но с мужским и женским дискурсом, который осуществляет контроль над ситуацией в тексте. И в этом смысле эмансипацию критики от соподчинения тексту в иерархии культуры можно считать метафорой эмансипации женщины в иерархии патриархально ориентированного общества: актом символического осуществления равноправия.

●

И, наконец, последнее замечание.

Буржуазная культура — опытная культура богатого общества — стремится не только к «эксноминации», к «натурализации» своих ценностей в качестве общечеловеческих, но и к широкой интеграции любых *других* ценностей — в том числе оппозиционных. Она в этом смысле тоже печется больше о «правильности» внутри системы координат, нежели об «истинности». Нет такого «рока», «панка» или «кэмиа», который она не могла бы обратить в стиль и в моду. Она достаточно изощрена, упруга, терпима и универсальна, чтобы сделать своих — даже самых левых — критиков своими же фаворитами. Ее Люсьены де Рюбампре больше не продают себя, тем более не вешаются на чердаках, а преподают в престижных университетах и получают премии, сами становясь «мифологиями» (тот же Ролан Барт). Ее феминистское «меньшинство» издает свои журналы, устраивает свои кинофестивали, одевается по своей — радикальной — моде и может позволить себе не участвовать (отказываясь от деторождения) в воспроизводстве критикуемого общества. И все на его же счет.

А мы?

Интермедия

Во французском городе Кретей собралась Международная ассоциация женщин кинематографисток. Все мы говорили на разных языках, но трудность была не в этом (синхронный перевод был отлично организован). Дело шло не столько о разных языках, сколько о разных дискурсах. В то время уровень отечественной сексомании не достиг еще нынешней высоты, которая могла бы сравниться разве что с глубиной пропасти сексизма, в которой ощущали себя наши западные коллеги. Мы еще пеклись о праве на эротику и в конце концов попросили показать на примере — что же такое «их» сексизм. И женщина режиссер, кажется, голландка, рассказала нам следующую леденящую кровь историю. Ее фильм участвовал в одном из

[7] Kaplan Ann. Introduction. In: Women in Film Noir, p. 3—4.

[8] Барт Ролан. Цит. изд., с. 350.

[9] ...а если бы достигла, очень может быть — распорядилась этим в направлении диктатуры, как изображено в забавной пьесе Жана Ануя «Штаны», пародирующей Симону де Бовуар с ее книгой «Другой пол».

международных кинофестивалей и получил приз. Накануне заключительного вечера дирекция фестиваля обратилась к ней с пожеланием явиться на вечер вручения призов в вечернем платье. «Если у вас нет вечернего платья,— сказали ей,— то мы готовы его вам презентовать». «Это и есть сексизм,— пояснила она нам,— они никогда не посмели бы сделать подобное предложение мужчине».

Наступила пауза, и у меня мелькнула подлая мыслишка, что советская женщина скорее всего обалдела бы от радости, получив подобное предложение.

На самом деле разница не только в том, что у советской женщины — даже режиссера — не всегда имеется подходящее к случаю платье. Разница в другом. Даже если оно есть, даже если ей подарили бы такое платье, даже если бы она надела его на этот вечер — это одноразовый сюжет. В ее повседневном бытии для подобного платья просто не существует подходящего пространства-времени. Как писал когда-то А. Вознесенский: «Было нечего носить, стало некуда надеть». В грубой реальности советской женщины бальное платье не предусмотрено — не только материально, но и морально.

Вот почему «наш» сексизм — это не тогда, когда подают пальто или дарят бальное платье (это из «ихней» жизни), а тогда, когда мужчина заходит впереди женской очереди; когда женщины волокут авоськи, а мужчины шествуют с газеткой, когда Он садится смотреть футбол, а Она идет в ванную стирать. Это и есть сексизм по-советски.

II. Женщина vis-a-vis радикальной действительности

О вопль женщин всех времен:
«Мой милый, что тебе я сделала»...
Марина Цветаева

Муж в могиле, сын в тюрьме.
Помолитесь обо мне...
Анна Ахматова

Когда-то Евтушенко написал удивительно неловкую, почти пародийную строчку: «Поэт стояла». Есть слово «поэтесса», но оно в лучшем случае вызывает в памяти Ирину Одоевцеву или футуристку Елену Гуро. Марина Цветаева и Анна Ахматова не «поэтессы»: они вершины, восьмитысячники в Гималаях русской культуры: а назовем ли мы Эверест Эверест*ом* или Джомолунгм*ой*, все равно он останется крышей мира. И хотя обе они писали, естественно, о женской доле и о несчастной любви, их дискурс всегда доминантен. Так что есть уровни, где оппозиция «мужское — женское» как качественная просто не работает.

●

Бросим взгляд на количественную сторону оппозиции «мужское — женское» в русском ее варианте. Лучшая половина человечества в революционной России перманентно была больше половины. Мужчины погибали — сначала на первой мировой войне, потом в революцию, на гражданской, в сталинских «революциях» (раскулачивание, ежовщина), потом на второй мировой и в ждановскую чистку. Женщины, конечно, тоже не избегли лагерной доли, причем на особый, советский, бюрократический (он же семиотический) лад, согласно условному коду: дочь белого офицера, служителя культа, кулака и тому подобное; или: жена красного командарма, наркома, директора — короче, «врага народа»; не говорю уже о «лишенчестве» семей тех, кто пропал в войну без вести или попал в плен. И просто тех, кто волею географии оказался на «временно оккупированной территории». Так что до сумы и тюрьмы всегда было рукой подать.

И однако женщин больше оставалось в живых (вдовы), и очереди в управлении ГУЛАГа сплошь состояли из женщин.

Поэтому патриархально-матриархальная структура в советской России неоднозначна. Имплицитно, в сфере трудовой, не говоря о домашней, присутствуют черты матриархата (со времен войны бытует присловие: «Я и лошадь, я и бык, я и баба, и мужик»).

Осмелюсь предположить, что если бы на Чернобыльской АЭС работали только женщины, аварии могло бы и не быть.

Правда, трудовая эмансипация тоже огорожена: хотя у нас равная зарплата и равные права, начальником («человек с портфелем»), как правило, работает мужчина; женщины составляют класс исполнителей, а следовательно, получают меньшую оплату и пользуются меньшими правами. Те виды работ, на которых с самого начала революции преобладали женщины (медицина, образование), традиционно оказались и наименее оплачиваемыми.

Эксплицитно же советская женщина наследственно знала, что мужчин меньше, чем женщин, и что отдельно взятый статистический мужчина может ей не достаться. Мать-одиночка неизбежна, но одиозна. Поэтому «патриархат» в России осложнен домостроем: мужчина в глазах женщины является еще и моральной ценностью.

●

Еще в начале века русская женщина «завопила» о своем равноправии. Сошлюсь на лекцию того же Амфитеатрова в Париже: когда девица перестала прямо из детской переходить в супружескую постель и образовалось переходное состояние «барышни», то французская барышня занялась украшением себя для привлечения мужчины, русская же интеллигентная барышня ринулась в медицину, «в народ», в революцию. Так определились два пути эмансипации.

Советская женщина после революции сразу и сполна получила ту «эмансипацию», о которой мечтали поколения русских курсисток. Она получила не только право, но и обязанность — «стать трудовой единицей», поскольку другой возможности выжить по вышеназванным причинам ни у нее, ни у страны не было.

В этом же номере журнала помещена вдохновенная и ужасная утопия А. Коллонтай, которая описывает эмансипацию женщины на путях «отделения брака от кухни» в рамках коллективистской доктрины. И дело не только в том, что идиллия, нафантазированная, а отчасти и реализованная в 20-е (дома-коммуны, фабрики-кухни), распола-

гается где-то между детской колонией и ГУЛАГом[10], но главным образом как раз в том, что женщина (и ребенок) с революционной прямотой оценивается в терминах «трудовой единицы». И язык Коллонтай — это тот самый единственный немифологизированный (по Барту) язык, которым говорила революция.

Буржуазная цивилизация, изобличаемая некогда Коллонтай, а ныне леворадикальным движением, пошла другим путем. Она подвела «под жакетку» марксистский — не столь материалистический, сколь материальный — базис и оснастила свои излюбленные «мифологии» житейской инфраструктурой. Заглянем на минуту в ту «экспроминированную» безымянную область, где буржуазия натурализует свои мифы, укореняя их в «естественном». Заглянем в то — обычно и не нуждающееся в номинации, ибо оно само собою разумеющееся — материальное обеспечение, которое эти мифы накопило. Возьмем хотя бы два противоположных мифа: презираемый миф буржуазной семьи и матери и амбивалентный миф femme fatale.

Миф семьи предполагает наличие дома или по крайней мере квартиры в качестве своего locus standi. А миф дома в свою очередь предполагает всю огромную индустрию жизнеобеспечения, начиная от посудомоечной и стиральной машин, микроволновой печи и прочего кухонного, ванного и садового оборудования и кончая супермаркетами и иными альтернативными вариантами продовольственной торговли (включая те самые готовые обеды, которые обещала, но не дала нам фабрика-кухня).

Если мы обратимся к типу «вамп», то и этот миф обеспечен целой индустрией эротического украшения женщины. Весь огромный институт моды, рекламы, косметики, парфюмерии, ювелирного дела — все это так же разумеется само собою, как индустрия кухни, материнства и дома. Они естественны для буржуазной жизни и принадлежат быту.

Всего этого у советской женщины никогда не было — нет и по сей день. Когда-то моя бабка говорила: «Один плачет оттого, что у него жемчуг жидкий, а другой оттого, что у него суп жидкий»,— хотя слезы одинаково горькие и соленые.

Если женщина буржуазного общества «отчуждает» свои — достаточно существенные — социопсихологические трудности в сфере леворадикальной мысли, то советская женщина радикально «отчуждена» в сфере простейшего материального потребления. Все — от квартиры до трусиков, не говоря о пропитании,— составляет фронт ее ежедневных усилий. Это формирует пространственно-временной континуум ее существования; ее язык — язык непосредственного воздействия на повседневность. Она действительно «трудовая единица». Львиная доля ее времени и энергии уходит на кустарную переработку препятствий неприспособленной действительности в «образ жизни». Недаром в советском языке неупотребительные термины «купить» и «продать» заменены синонимическим рядом: «выбросили», «давали», «выдали», «достала», «выкупила», «отстояла», «оторвала», «нашла»... Сама их семантика показывает, что бытовой язык советской женщины первичен и транзитивен (по Барту): «Речь угнетенных реальна, как речь лесоруба; это транзитивная речь, она почти не способна лгать»[11].

Существует ли в таком случае сама возможность «мифологий» «советской женщины»? О, да, о, да, о, да! Ведь кроме языка быта для посильного сосуществования с Системой она употребляет «новояз» (по Оруэллу); а в своей «филологической» критике — старый Эзопов язык.

●

Странно, что леворадикальная мысль считает левые мифы случайными и бедными, в частности, миф Сталина («Действительно, что может быть худосочней, чем сталинский миф?» — Р. Барт[12].) Не левый ли миф преобразил одну шестую часть суши после первой мировой войны, существенно расширил эту территорию после второй, опьянил лучшие умы человечества (леворадикальную мысль в том числе)?

Самыми могущественными мифами двадцатого столетия стали именно левые мифы — между ними сталинский[13]. К числу «левых» относятся и мифы женской эмансипации. В наших «классических текстах» нет ни секс-бомбы a la Мерилин Монро, ни femme fatale: «сама» Любовь Орлова вынуждена была играть сельских простушек и домработниц, чтобы лишь к концу фильма оказаться лауреатом олимпиады или членом правительства: «звездой» по-советски. Миф советской женщины — трудовой по преимуществу[14]. Не случайно, что самая популярная из всех советских пьес, пьеса А. Арбузова «Таня», рассматривает отказ героини от профессии во имя любви к мужу как величайший из грехов, который карается уходом мужа и смертью ребенка, что и заставляет Таню вернуться в профессию и найти себя в ней.

Там, где в буржуазной мифологии помещается миф семьи и матери, в советской образован миф Матери-Родины, и он не менее столповиден. Рассмотрим два «классических текста» хотя бы этого левого мифа.

●

В популярном фильме «Член правительства» содержатся все основные доказательства одной из основополагающих теорем «Кто был ничем, тот станет всем». Она определила и одну из основополагающих оппозиций не только «Члена прави-

[10] Опыт общественного питания и воспитания был, впрочем, однажды с успехом реализован — в ранних израильских киббуцах. Это удалось, во-первых, потому, что он был «точечным», во-вторых, история не предоставила им другого способа выживания. В-третьих, опыт не был принудительным.

[11] Барт Ролан. Цит. изд., с. 118.

[12] Там же, с. 117.

[13] Ими, впрочем, не исчерпывается «великая левая утопия» и с ними едва ли умрет — как христианский миф не умирает от практики церковных инструкций.

[14] См. об этом: Туровская М. И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра.— В сб. «Киноведческие записки», М., ВНИИК Госкино СССР, № 1; Энценсбергер М. «... чтоб сказку сделать былью».

тельства», но парадигмы, в рамках которой складывался весь корпус «великого реалистического кино» 30-х: «прежде и теперь». Между ними располагается текущее время фильма.

Согласно условию теоремы, в качестве героини выбрано самое темное и забитое существо: русская крестьянка. Первое появление Александры Соколовой отмечает и нижнюю точку ее судьбы: милиционер доставляет ее в райком партии как скандалистку. Костюм выступает как антиатрибут женственности: она так закутана, что нельзя определить ни возраст, ни внешность.

Райком — один из loca sancti в фильме; Соколову приводят к первому секретарю. Секретарь в своем белом свитере представляет не столь сильный пол, сколь ангельский чин (его идеологическая компетентность заверена личностью Б. Блинова — исполнителя роли Фурманова в «Чапаеве»).

Ангел-хранитель сразу прозревает идейную непорочность героини, отчаянно ругающей колхоз: ее лепет совпадает с нынче вышедшей исторической статьей Сталина «Головокружение от успехов», которая также выступает в качестве заведомо истинного, сакрального текста, а также датирует время действия. Важнее, впрочем, дата появления картины: 1939 год[15].

«Прежде» относится не к «до семнадцатого года», а к «до второй сталинской революции» — коллективизации,— точнее, до сталинской статьи. Стиль фильма — соцреализм в специфическом смысле этого слова: гомогенизированный реализм с театральной смысловой подсветкой кадра, ушедший как от «эстетики документальности», так и от интеллектуальной метафоричности авангарда.

Реализм стиля служит «натурализации» смысла истории Александры Соколовой: разрушение патриархального быта через разрушение традиционной патриархальной семьи. Соперником мужа при этом выступает не другой мужчина (например, тот же секретарь), а партия, призывающая Александру к выполнению гражданского долга. Она становится председателем колхоза, муж уходит на заработки.

Если низкая, душная изба олицетворяет в киногении фильма изначальную забитость русской бабы, то пейзажные кадры спящего села — метафора ее же спящей силы, традиционно переходящая в просторные сцены коллективного сельского труда (сила проснувшаяся).

Как ни странно может показаться, сексуальное начало героини (в полном согласии с Фрейдом, впрочем), реализуется через символ... галош. Тоскующая по мужниной ласке Александра дарит на свадьбу молодоженам-передовикам новенькие галоши; на исходе свадьбы деверь, посягающий на ее честь, прокравшись к ней в избу, воровато снимает галоши — метафора желания; но Александра окатывает его водой (тоже, кстати, женский символ). И, наконец, мечтая о муже, она достает детскую обувку и долго смотрит на нее...

Надо сказать, что В. Марецкая — одна из немногих актрис, которые позволяют своей героине в пределах роли быть сексуальной, но это привычно сублимируется в ее соревновательности с мужем, которого она любит, но предпочитает колхоз.

И наконец, очень важно отметить обязательное для советского героя причащение кровью: враг народа (его обязательные атрибуты — очки или пенсне, портфель, а в сельском варианте еще и парусиновые туфли) стреляет в нее (театральная подсветка), раскаявшийся же муж ее спасает.

Оппозиция «мужское — женское» выражена через трудовую соревновательность. Женщина чаще всего выступает в советском фильме по отношению к мужчине как персонаж не только равноправный, но и «передовой». Ее достоинства измеряются трудовыми достижениями. Когда бабы поставили колхоз и вернувшийся с повинной Соколов почти догнал жену в труде, ее выбирают в Верховный Совет, и она снова оказывается впереди.

Если райком место сакральное, то Кремль — само небо. И здесь патриархат возвращает свои права. Александра Соколова, эмансипированная женщина и член правительства, оказывается исполнительницей другой патриархальной и всеобъемлющей Воли:

«Овация. За спиной Соколовой на трибуне появляется Сталин.

— Ура товарищу Сталину!

— Великому Сталину ура!

— Да здравствует товарищ Сталин!

Соколова теряет тетрадку с выступлением, и Сталин, улыбаясь, предлагает ей говорить».

Заключительная речь Соколовой — это почти что речь медиума:

— Вот стою я перед вами, простая русская баба, мужем битая, попами пуганая, врагами стреляная, живучая... И подняли нас сюда, и меня вот, на эту трибуну, партия и советская наша власть. Дом ли строим, лес ли рубим, едим ли, пьем — ведь это все вторая половина дела, а первую-то половину за нас Ленин и Сталин сделали. Так будем биться за них... до самого нашего смертного часу!

Таким образом, при всей эмансипированности Соколовой она оказывается достоянием патриархального, государственного, а если быть точнее, квази-религиозного порядка вещей, где секретарь райкома (ангел-хранитель) передает ее душу непосредственно в божественные руки.

Благодаря талантливой режиссуре, замечательному актерскому ансамблю, соответствующему задаче визуальному «реализму», картина не только стала «классическим текстом» кино 30-х, но и столь успешно осуществила превращение «истории в природу» (по Р. Барту), что Александра Соколова надолго стала живым и обаятельным олицетворением социалистической эмансипации женщины. Недаром знаменитый плакат военного времени «Родина-мать зовет!» по композиции является прозрачным парафразом всем еще памятной мизансцены Соколовой на трибуне.

Было бы заманчиво отметить, сколь талантлива — полна живых деталей — была «натурализация» мифа о кухарке, руководящей государством в «Члене правительства» и сколь помпезно выглядит миф Матери-родины в «Клятве» (1946) М. Чиаурели. Но, сравнивая, надобно помнить о пренебрегаемой нашей критикой категории жанра.

Если судьба Александры Соколовой (как и дру-

[15] Надо помнить, что, может быть, лучшая картина А. Зархи и И. Хейфица «Наша Родина» (1933) была запрещена и не увидела экрана.

гих героинь, в том числе в комедиях и музыкальных лентах) устремлена к финальному апофеозу, то послевоенная «Клятва» изначально снята в жанре апофеоза или памятника Спасителю Отечества с горельефами.

Как и в фильме об Александре Соколовой, в центре сюжетосложения женщина-мать; в первых же кадрах она теряет мужа — соратника Сталина по Царицыну, становясь главой рода. Как и в фильме об Александре Соколовой, сюжет начинается в столь же историческое, сколь и мифологическое мгновение — момент смерти Ленина. Но ходоки к Ленину — в их числе Мать — уже не «характеры». Они составляют (как на ассирийских стеллах) группу представителей Народов или регионов империи: русский, украинец, грузин (Кавказ), таджик (Средняя Азия) и — Женщина.

Целенаправленно срежиссирован выход вождей в Горках: сначала суетливые предатели, потом верные ленинцы и, наконец, в знаменательной отдельности — Сталин. Как всегда в советском кино, образ «натурализуется» через природу. Сталин один в заснеженном лесу, у скамейки (где согласно единственному официальному документу-фотографии он был снят вместе с Лениным). Этот момент благодати как раз и выполнен в мизансцене монумента. И именно Матери предназначено первой уловить совершившуюся инкарнацию усопшего вождя в его преемника («Сталин — это Ленин сегодня»): она молитвенно протягивает Сталину письмо, адресованное ее мужем Ленину. Таким образом Мать оказывается во главе группы вассальных народов, воплощая чисто русскую мифологию: Родина-мать перед лицом Отца народов.

Все дальнейшее течение фильма построено в той же горельефной эстетике: фигуры лишь выступают из фона, но не отделяются от него. На каждом из этапов (горельефов) истории Мать жертвует жизнью одного из членов своей Семьи Государству.

Все личностные отношения в рамках сюжета полностью и без остатка огосударствлены и сакрализованы. Например, в момент, когда представитель Грузии объясняется в любви и делает предложение Дочери, на заводе возникает пожар — происки «врагов народа»,— и Дочь погибает, спасая завод (очередная ритуальная жертва).

Разумеется, кульминацией фильма нужно считать лучшую сексуальную (по Фрейду) сцену советского кино[16], когда очередной представитель народа демонстрирует вождю на Красной площади первый трактор; первенец не заводится, и вождь, оседлавши трактор, совершает искомое чудо: он как бы «оплодотворяет» его своей мужской силой — трактор трогается.

Естественно, что фильм-апофеоз заканчивается апофеозом же на небе, все в том же сакраментальном Кремлевском дворце, на заседании Верховного Совета, где присутствуют все Представители народов, а также Мать во главе уцелевшего Святого Семейства.

Мужское, патерналистское — оно же сакральное — начало в конце концов остается доминантным в советских фильмах, где Женщина — самая эмансипированная в мире, признанная как «трудовая единица» и побеждающая соперников-мужчин — тем не менее выступает как пассивное, исполнительное начало по отношению к вышней воле Бога-отца.

Таковы главные особенности одного из основополагающих советских женских мифов, где нет места двусмысленным соблазнам femme fatale и эротики, а патриархальная семья, если она и разрушается с эмансипацией женщины, коллективистски восстанавливается на более высоких уровнях единения в государстве-религии.

Сознаюсь, меня очень впечатляют методологические достижения феминистской критики. Она действительно дает в руки великолепные инструменты анализа. Еще более радует эмансипация критики от «обслуживания» искусства и обретенное ею чувство равноправия по отношению к произведению. Как советский критик и как советская женщина я всегда чувствовала себя принадлежащей какому-то вторичному роду деятельности.

Но все же, кончая эти беглые заметки, не могу не приостановиться и не вспомнить: ну, конечно, буржуазная культура лукава и способна к метаморфозам (как и всякая иная). Но в условиях нашего эмансипированного рабства и объявленных классовых ценностей (давно уже мистифицированных «новым классом» — по Джиласу) без опоры на ценности общечеловеческие — как мы могли бы выжить? И каким языком было пытаться осуществить необъявленную и неразрешенную демистификацию идеологии, кроме языка Эзопа?

Теперь, когда общечеловеческие ценности присвоены официозом и отработанный Эзопов язык уступил место языку повальной «чернухи», нашей критике предстоит выработать новый дискурс.

И я думаю, что одним из главных событий века на нашем теперь уже небольшом, коммунальном шарике останется все же крушение советского варианта левой утопии как она была осуществлена и воплощена в реальности стран социализма.

И если феминистская критика может многому научить нас методологически и нынче я не удивилась бы ее появлению у нас (хотя и с другой подоплекой), то, наверное, нашим западным коллегам тоже стоит присмотреться к суровому опыту нашей трудовой эмансипации, прислушаться к прямому транзитивному языку женщин, ведущих диалог с самой радикальной действительностью, и заново оценить радикальные задачи мысли в предлагаемых обстоятельствах рубежа столетий.

И не только потому, что «равноправие женщин... начинается с забитого холодильника и морозильника», как справедливо заметила Розалин Ялоу, нобелевский лауреат, ибо «эмансипация — это равенство возможностей»[17]. Но еще и потому, что, даже обеспечив гипотетическое равенство возможностей для всех своих враждующих меньшинств (в том числе для женского большинства), человечество окажется перед грозной загадкой себя как целого, как биологического вида, столько же стремящегося к выживанию, как и к самоистреблению,и далеко не равного своему самоопределению: homo sapiens.

[16] См. пародию «Туровская Тимофеевскому» в газете «Дом кино», 1990, июль, с. 5.

[17] Богуславская Зоя. Американки. М., 1991, с. 242.

Роже Вадим

Три самые прекрасные женщины

Известный французский кинорежиссер Роже Вадим опубликовал книгу мемуаров. Рассказывая о трех женщинах, две из которых — Брижит Бардо и Джейн Фонда — были его законными женами, а третья — Катрин Денёв — так·ею и не стала, Роже Вадим, естественно, много строк посвящает самому себе. И хотя это не всегда выглядит достаточно скромно, тем не менее обстоятельства личной и творческой жизни режиссера, создавшего такие известные фильмы, как — «...И Бог создал женщину», «Опасные связи», «Отдых воина», «Порок и добродетель», органически связаны с биографиями его героинь, да и героинь французского кинематографа. В книге Вадима немало и других имен. При всей своей откровенности, она написана со вкусом и обещает много интересного.

В своем предисловии автор подчеркивает, что цель публикуемых мемуаров — «воздать нежную и почтительную дань уважения трем замечательным женщинам».

Книга печатается со значительными сокращениями.

Брижит Бардо

С тех пор, как Боттичелли написал Венеру, плавающую на перламутровой скорлупе, никто не видел богиню любви выходящей из волн.

Однако свидетелями именно этого чуда стали 12 мая 1953 года в одиннадцать часов утра две тысячи американских моряков с авианосца «Энтерпрайс», стоявшего на якоре в бухте Канна.

Сначала они увидели, как из морской глубины всплыла на поверхность длинная прядь волос. Затем появилось лицо в капельках воды, которые блестели на солнце, подобно бриллиантам. Невинный и чувственный рот, идеально прорисованные глаза, маленький носик, еще сохранившие детскую округлость, словно созданные для смеха и удовольствий щеки. Две аристократические ручки ухватились за борт лодки, и вот она уже вся — со своей лебединой шеей, прекрасными плечами, высокой грудью и такой тонкой талией, что ее можно было обхватить ладонями, с круглой дерзкой задницей, которой позавидовали бы Адонис и Афродита, прекрасными ногами балерины, мускулистыми бедрами, очаровательными икрами. Ничто, кроме бикини, не скрывало это чувственное и гордое тело.

Даже не зная ее имени, моряки «Энтерпрайса» могли бы догадаться, что перед ними богиня. Их аплодисменты донеслись со ступеней, ведущих во Дворец фестивалей на набережной Круазетт. Вся команда столпилась на одном борту, чтобы лучше ее разглядеть. Стоя в лодке, Брижит Бардо смеялась. «Они же перевернут авианосец»,— воскликнула она.

Дежурный офицер спустил трап и предложил ей подняться на борт. Это было против правил, но он предпочел пойти на это, чтобы не вызвать бунт на корабле. Со свойственной ей непосредственностью, Брижит приняла приглашение и, поднявшись на борт, стала пожимать руки морякам, рассмешила всех тремя известными ей английскими словами и позволила любителям снимать ее сколько угодно. Покидая корабль, Брижит оставила там две тысячи друзей.

Перед тем как отправиться к себе в отель «Карлтон», она натянула джинсы. Ей понадобилось полчаса, чтобы дойти от пляжа до гостиницы, и столько же, чтобы миновать холл и сесть в лифт. Но еще одна толпа фотографов караулила ее в коридоре четвертого этажа у ее номера.

Каннский фестиваль был в разгаре. Это было безумное и веселое время. «Звезды» еще не знали, что посланы на землю, подобно Мессии, чтобы направить человечество на путь истинный, а журналисты не судили об их талантах в зависимости от общественного положения или политических взглядов. Брижит Бардо уже снялась в нескольких картинах, но еще не была «звездой». Дирекция не пригласила ее на фестиваль. Она просто сопровождала своего мужа, молодого репортера «Пари-Матч» по имени Роже Вадим...

Мы были женаты всего четыре месяца, и она не захотела остаться одна в Париже.

Вопреки тому обстоятельству, что ни один фильм с Бардо не фигурировал в списке конкурсных картин, с момента нашего приезда в «Карлтон» происходило нечто странное. Фотографы бросали свою обычную добычу — международных «звезд» обоего пола — и всюду следовали за Брижит: в рестораны, на пляж, в магазины и даже в наш номер.

Помнится, однажды я оказался единственным журналистом, который интервьюировал Лоллобриджиду, Ким Новак и Керка Дугласа в зале для пресс-конференций. Все остальные гонялись за моей женой по лавочкам улицы Антиб и набережной Круазетт.

© «Искусство кино», 1991. Перевод с французского.

Феномен Бардо, та непонятная притягательная сила, которой обладала эта девчонка девятнадцати лет, не был какой-то новостью. Но в тот год в Канне ее воздействие на средства массовой информации приобрело международный размах.

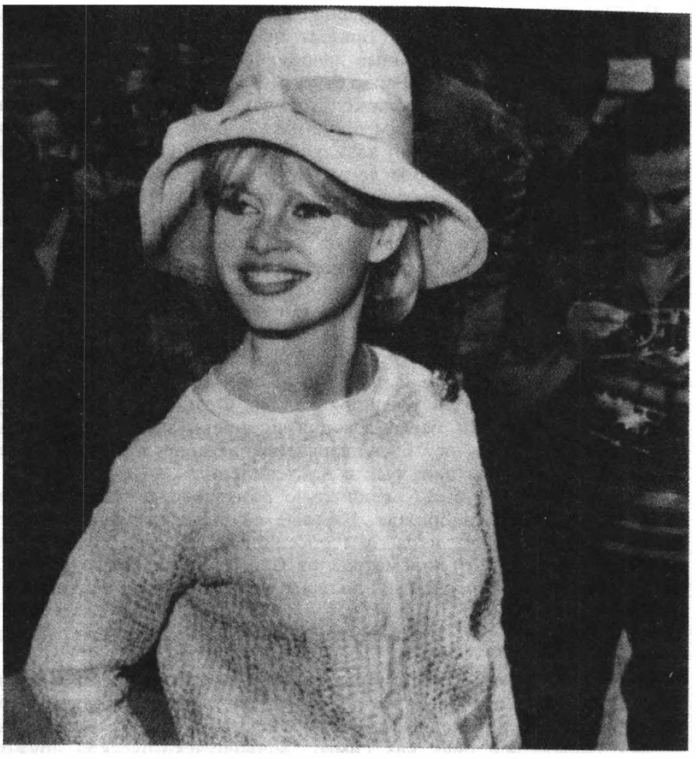
Всем известна красота Брижит и ее вызывающая чувственность. Брижит — воплощение эротики и жажды жизни минувшей эпохи. Однако мало кому известны ее страхи, волнения, ее дар накликать на себя несчастья, которые так часто ставили ее жизнь на грань трагедии.

Влюбленные, которые прогуливаются и целуются при свете луны, не думают о другой ее стороне, той, которую никогда не освещает солнце. Это же относится и к Брижит Бардо. Всем известна только одна сторона ее жизни.

Что же скрывается в действительности за лучезарным обликом последнего секс-символа?

Когда мы познакомились, больше всего меня поразила в Брижит ее стать. Тонкая талия. Царственная посадка головы. И манера смотреть. Многие люди смотрят, но не видят.

Ее мать была шатенкой с довольно коротко стрижеными волосами. Прекрасные миндалевидные гла-



Брижит Бардо

за, тонкий, немного длинноватый нос, хорошо очерченный рот, улыбка, слегка сдержанная светская улыбка — все это придавало лицу этой женщины, не достигшей еще сорока, редкую для парижанок ее положения моложавость. Она не была похожа на свою дочь. Воспитание и классовые предубеждения брали у нее верх над натурой, тогда как в ее дочери жизнь била, как бурлящий источник, она была самой непосредственностью...

Думая о будущем Брижит, родители рассчитывали, что она сумеет выйти замуж за банкира, промышленника, в крайнем случае — за министра. Надежды, что они ответят на письмо режиссера Марка Аллегре, были ничтожны. Но так как они не приняли всерьез эту попытку, а девочке было любопытно познакомиться с известным режиссером, госпожа Бардо уступила настойчивым просьбам дочери. Она знала, что встреча все равно ничего не даст, но зато дочь не станет ее попрекать. Свидание было назначено на квартире Марка Аллегре после уроков в школе.

Брижит никак не рассчитывала, что ее возьмут сниматься. Да она и не собиралась сниматься в кино, ее увлекала карьера классической танцовщицы. Но ей было интересно познакомиться с людьми, отличными от тех, которые приходили на улицу Помп — друзей папы-мамы и лицеистов из хороших семей. Как и ее матери, ей было любопытно увидеть мужчину, который, как она воображала, повелевал целым выводком «звезд» и знаменитостей.

Ни Тоти — мама Бардо, ни мадемуазель Бардо не могли подумать, что этот визит перевернет всю их жизнь.

Итак, мы находились на восьмом этаже в залитой солнцем квартире Марка Аллегре, которому госпожа Бардо объясняла, что уступила лишь капризу дочери и желанию познакомиться с талантливым человеком. Она не готовила Брижит для карьеры актрисы. Но, болтая, смогла убедиться, что реальный Марк Аллегре сильно расходится с тем образом человека из шоу-бизнеса, какой сложился в ее среде. Большое впечатление на госпожу Бардо произвела его культура, хотя ей были хорошо известны слова президента Пуанкаре: «Культура напоминает варенье: чем ее меньше, тем больше ее выставляют».

Марк сумел убедить мать Брижит: девушка, мол, в том возрасте, когда любят эксперименты. И потом проба ни к чему не обязывает.

Заинтересованная особа между тем бросала взгляды на молодого человека, которого Марк Аллегре насмешливо представил как своего сотрудника: «Роже Вадим... Уже написал сценарий, ленив, вечно опаздывает и для своего возраста слишком способный». Брижит рассмеялась непосредственным и заразительным смехом, который сразу мне понравился. Позднее она призналась мне, что почувствовала любовь с первого взгляда. Было решено, что я помогу Брижит репетировать ее сцену после занятий в балетной студии Уолкера.

Продюсеру, однако, не понравились зубы Брижит. Он посчитал, что она слишком открывает рот, когда смеется. Кандидатура Брижит не прошла, как до нее не прошла кандидатура Лесли Карон, и съемки картины «Обрезанные лавры» снова были отложены на неопределенное время.

Реакция на меня бабули Бардо была весьма характерна для французской буржуазии в середине нашего века. Подобно тому как короли когда-то держали шутов для развлечения своих гостей, хозяйки престижных салонов считали лестным принимать у себя за столом популярных актеров и певцов. Они подчас восхищали, но одновременно казались людьми подозрительными, в особенности киноработники.

Можно понять в этом смысле тревогу бабули Бардо, когда она увидела в своем доме странно одетого молодого человека, занимающегося кино и увлекшего Брижит в среду богемы, где не чтут законы.

Господин и госпожа Бардо были людьми более прогрессивных взглядов. Среди их друзей можно было встретить журналистов, модельеров, театральных деятелей. Они любили искусство. Мои шотландские рубашки, неглаженые брюки и довольно длинные волосы не пугали их. На них произвело определенное впечатление, что мой отец был консулом Франции и четырнадцати лет принял участие в борьбе с большевиками. Ведь мое настоящее имя Роже Вадим Племянников. Фамилия восходила к Чингисхану. На смертном одре тот разделил империю между сыновьями. Младший сын получил часть Польши и Украины. Но после него все досталось не его сыну, а племяннику. Фамилия Племянниковых так и осталась за нашим родом и после того, как тот перестал быть царствующим.

После революции мой отец приехал во Францию и получил гражданство. Как и все выходцы из дворянских семей, он бегло говорил по-французски, блестяще окончил Школу политических наук. А в двадцать восемь лет был назначен вице-консулом и женился на француженке Мари-Антуанетте Ардилуз. Первый его пост был в Александрии.

...Наше обручение было официально объявлено, а бракосочетание назначено на декабрь 1952 года, к восемнадцатилетию Брижит. Впервые ей было разрешено провести со мной восемь дней по случаю рождественских праздников. Мы поселились у мамы, которая оставила виллу в Ницце и сняла маленький домик в трех километрах от Сен-Тропеза. После долгих переговоров господин Бардо вручил ей список правил, которым мы должны были следовать. Он только забыл о главном: то, что мы должны занимать разные комнаты, было для него столь очевидным, что он не дал на этот счет никаких инструкций. Поэтому впервые мы с Брижит спали в одной постели, не вздрагивая при малейшем шорохе в коридоре.

Наш гражданский брак с Брижит был зарегистрирован в мэрии XVI округа. Новобрачная была в юбке и пиджаке, новобрачный — в синем костюме с галстуком в тон. Запутавшийся с моим именем мэр произнес речь о необходимости международных браков, благоприятных для дела мира во всем мире и приветствовал наш брак как символ «французско-русской дружбы». Брижит с трудом удерживалась от смеха.

Выйдя из мэрии, она бросилась мне в объятия.

— Наконец-то это случилось! Я — госпожа Племянников...

На последовавшем обеде на улице Помп были только члены семьи и несколько близких друзей. К одиннадцати ночи я пришел в комнату Брижит. Она лежала в постели в ночной рубашке. Лучилась счастьем. Я присел рядом. Спустя полчаса в спальне появился отец Пилу.

— Мой дорогой Вадим, мне кажется, вам пора удалиться.

— Куда удалиться? — ничего не понимая, спросила Брижит.

— Мы приготовили для него постель в столовой,— ответил Пилу.

— Но мы женаты, папа. Вы разве забыли? Мы расписались, мама расписалась, дружки тоже, я сказала «да». Вадим сказал «да». Я замужем. За-му-жем!

— Вы станете мужем и женой завтра, после церемонии в церкви,— невозмутимо произнес Пилу.

— Он сошел с ума! — закричала Брижит, выпрямляясь на постели.— Папа сошел с ума. Люди, ко мне на помощь! Пилу сошел с ума!..

— Не притворяйся ребенком, Брижит,— сказал господин Бардо. Его лицо опасно скривилось, а рот превратился в тонкую прямую линию.— Сегодня утром состоялась простая формальность, без которой нельзя обойтись. Не более того. Вадим станет твоим мужем завтра после венчания в церкви.

Брижит, красная от возмущения, была готова взорваться.

— Я буду спать эту ночь с мужем. На улице, на тротуаре, если понадобится!

Комическая сцена приобретала драматический оборот. Я попросил Пилу оставить нас на минуту одних.

— Только этого не хватало! — кричала Брижит.— Вот уже три года я дожидаюсь права спать с тобой. Теперь я замужем. Я совершеннолетняя. Я буду и спать, и заниматься любовью с моим мужем в моей постели. Или в его, или папы Римского — плевать, где! Но я не буду спать одна сегодня ночью!

— Ты ждала три года, можешь подождать еще одну ночь,— сказал я.

— Ни за что!

Она скинула рубашку и бросилась к шкафу одеваться. Я перехватил ее по дороге. И объяснил, что она не может в этот вечер ссориться с родителями. Ситуация сложилась смешная, но мы должны были проявить здравый смысл. Я не хотел, чтобы она когда-нибудь пожалела о том, что сгоряча порвала с родителями.

Брижит в конце концов успокоилась и даже рассмеялась.

— Значит, брачную ночь ты проведешь один в столовой? Только с тобой может такое случиться!

Так все и случилось. Я провел брачную ночь один, на узкой софе, женившись на одной из самых очаровательных парижанок, о которой однажды будет написано, что она является предметом желания всех мужчин на свете.

Одно из больших достоинств Брижит заключалось в том, что она не была снобкой. Мы встречались со многими знаменитостями, но ни разу имя или состояние не произвели на нее хоть какое-то впечатление. Она, скорее, сторонилась известных людей. Она любила выходить из дома, развлекаться, но терпеть не могла светские приемы, где все друг другу не знакомы. Повести ее на премьеру было целым событием. Хотя среди наших друзей были и очень популярные люди, в частности Марлон Брандо.

Я познакомился с Брандо приблизительно тогда же, когда и с Брижит. Как-то мы сидели с Кристианом Марканом на террасе кафе на бульваре Монпарнас, когда наше внимание привлек необычайно красивый молодой человек, сидевший за соседним столиком. Было лето, жарко. Молодой человек разулся и массировал ногу, поставив ее на столик между «перно» и пепельницей. Испуская стоны удовольствия, он повторял: «Господи, как мне хорошо!»

Завязался разговор, и Адонис пояснил, что много ходил, а после этого массировать икры самое большое удовольствие в мире. Представился: Марлон Брандо. Сказал, что один в Париже и живет в маленьком, страшно неудобном отеле на левом берегу.

Испытывая неудержимое желание сбежать из Нью-Йорка, он отправился во Францию, где никого не знал. Внезапно мы почувствовали взаимную симпатию и позвали его жить у нас в квартире на улице Бассано.

Только назавтра Марлон сообщил нам, что он актер и сыграл на Бродвее в пьесе Теннесси Уильямса «Трамвай «Желание». В кино еще не снимался. Весьма известный в Нью-Йорке, в Париже он не был известен никому. И с первой же встречи стал нашим с Кристианом большим другом. Мы и сейчас похожи на трех братьев.

По совершенно непонятным причинам отношения Брижит с Брандо не сложились. Они развлекались вместе, поддерживали добрые отношения — не более того. А ведь эти натуры, такие непосредственные, чувственные, должны были бы понимать друг друга. На Брижит внешность Брандо не произвела никакого впечатления. А тот находил ее лишь пикантной бабенкой.

Брижит не видела ни одного его фильма и в гениальности Брандо смогла убедиться совершенно неожиданно.

Однажды мы с Кристианом, Брижит и Марлоном провели ночь в клубе Сен-Жермен-сюр-Табу, помещавшемся в районе Рынка, и пешком шли по Елисейским полям. Мы немного выпили (Брижит не пила никогда) и на углу авеню Георга V, на террасе перед кафе «Фукетс», Марлон увидел стулья и столы, скрепленные цепями, чтобы их не растащили. Не говоря ни слова, он принялся расставлять стулья на тротуаре. И произнес первые слова из «Трамвая», а затем играл все роли один — Бланш, Стэнли, Митча.

Занимался день. Елисейские поля исчезли. Мы находились в маленьком душном помещении в Нью-Орлеане. С помощью трех стульев и двух столов Марлон сумел воссоздать магию театра. Первые прохожие, направлявшиеся на работу, еще не проснувшиеся и угрюмые, с любопытством останавливались, а затем уже не могли двинуться дальше. Парижане — люди пресыщенные, на них трудно произвести впечатление уличным спектаклем спозаранку. Да к тому же они не понимали по-английски. Но даже они сумели оценить талант.

...Существует убеждение, будто я создал Брижит Бардо. Но именно потому, что она не была никем создана, ни ее родители, ни общество, ни профессия не смогли оказать воздействие на саму ее натуру. Она шокировала, обольщала, породила моду и в конце концов превратилась во всем мире в секс-символ. Более или менее прикрытая нагота существовала в кино всегда. Но радостная, дерзкая, безгрешная нагота Брижит не столько волновала, сколько раздражала. Брижит не было никакой нужды раздеваться, чтобы шокировать тартюфов и моралистов.

Во время моих столкновений с цензурой по поводу фильма «...И Бог создал женщину» цензор попрекал меня тем, что в одной из сцен Брижит раздета донага, когда выходит из постели своего деверя. Я показал ему эту сцену еще раз. На Брижит был длинный свитер до колен. Но этот человек все равно видел ее раздетой, и до сих пор убежден, что я переснял сцену, чтобы иметь другой ее вариант.

Нет, я не создал Брижит Бардо. Я только содействовал расцвету ее таланта, помогая ей оставаться самой собой. Я помог ей избежать склероза запрограммированных норм поведения, которые убивают талант, низводя его — в любой профессии — до обыденности. И еще я дал ей роль, которая соединила вымышленный образ с тем, чем она была в жизни. В карьере любой «звезды» есть роли, словно специально для них написанные. Такова была роль Жюльетты в картине «...И Бог создал

женщину». Она уже до этого снялась в шестнадцати фильмах, но лишь семнадцатый сделал ее «звездой».

Брижит часто обманывала репортеров и фотографов. Она всю жизнь разыгрывала журналистов. Я старался улаживать эти конфликты с прессой, как мог. Сама она никогда не искала рекламы. Но ее появление всегда становилось событием.

Однажды она согласилась сняться во второстепенной роли в английском фильме «Дилемма доктора» с Дирком Богардом в главной роли. Это была заурядная комедия, никак не событие киногода. Продюсеры разослали в редакции для рекламы фотографию французской «звездочки» с краткой ее биографией. Фильмов с ее участием в Лондоне никто не видел. Но имя было известно. И вот вместо полдюжины репортеров и фотографов на пресс-конференцию в отеле «Дорчестр» явилось около тридцати. Я не мог заставить Брижит выйти из номера (она утверждала, что выглядит мерзко). Когда же она все-таки появилась, все пирожки оказались съедены, а шампанское выпито, и пишущая братия была в дурном настроении. Но случилось чудо. Сработал магнетизм личности Брижит. На ней была блузка, облегавшая фигуру. Она выглядела целомудренно и непристойно. Фотографы щелкали без передышки. Опоздание Брижит и отсутствие выпивки были забыты, все было прощено.

Один журналист спросил:

— Какой самый счастливый день в вашей жизни?

— Ночь,— ответила она.

Другой:

— Кем вы больше всего восхищаетесь?

Ответ:

— Исааком Ньютоном.

— Почему?

— Он открыл закон притяжения двух тел.

Смех.

— Есть люди, которых вы ненавидите?

— Да, это люди, которые занимаются вивисекцией животных, и президент Эйзенхауэр, который отправил на электрический стул Розенбергов.

Она умела формулировать свои мысли так, что они поражали людей. Например: «Когда у мужчины много любовниц, о нем говорят, что он Дон Жуан. Когда у женщины много любовников, ее называют шлюхой».

На другой день она была на первых полосах «Дейли Телеграф», «Ивнинг Экспресс» и «Гардиан». Десять других газет напечатали ее фотографию и написали о «французском секс-кокетстве».

...Брижит хотела, чтобы наш брак не распался. Она хотела сделать своего мужа счастливым. Несмотря на размолвки, мы умудрялись иногда находить в себе прежний пыл и прежнюю нежность. Но я не обманывался по поводу этого миража. Я рассматривал конец нашей семейной жизни как неизбежность.

Как-то позднее она заявила одному английскому журналу: «Если бы только Вадим был ревнив, все бы, вероятно, уладилось». Конечно, ревность может послужить костылями для угасающей любви. Но только на некоторое время. После такой отсрочки разрыв становится еще мучительнее. Стараясь оттянуть страдания, которые приносит развод, муж и жена расстаются врагами. А этого я не хотел никоим образом.

Что же касается ревности... Конечно, я ревновал. Но на свой лад, то есть никому ничего не демонстрируя. Вообще в этих делах я как-то не похож на многих. Мою ревность может вызвать не физическая близость, а факт — соучастие, флирт, ложь, роман. Я страдаю от улыбки, от прикосновения руки, даже если на этом все кончается, и в то же время меня, скажем, ничуть не смущает, если мужчина видит, как моя любовница принимает ванну.

Брижит переживала первый в жизни кризис взрослого человека. Она видела, что наша любовь на исходе. Она держала свою судьбу в собственных руках и приходила от этого в ужас.

Однажды мы сидели на диване и слушали песенку Брассенса «Лошадка».

— Ты не любишь меня, как прежде,— сказала она вдруг.— Что я тебе сделала?

Я ответил ей тем же вопросом:

— Ты не любишь меня, как прежде. Что я тебе сделал?

Подумав некоторое время, она ответила:

— Может быть, это не наша вина...— И добавила: — Когда умер Тино, я знала, что случится что-то ужасное (Тино звали соловья, который жил у нашей консьержки — его съел кот комиссара полиции).

Такая логика сбивала меня с толку, и я умолкал. Она продолжала:

— Как в случае с обручальным кольцом. Это тоже был знак. Надо было обратить внимание.— Брижит имела в виду таинственное исчезновение моего обручального кольца, которое пропало в кабинете продюсера фильма «Окаянная девчонка» и было случайно обнаружено в том же кабинете год спустя, как раз накануне этого нашего разговора.— Это был знак,— повторила она.

— Соловей и кольцо — похоже на название китайской сказки,— сказал я.

— Или русской. Надо было послушаться бабушку и остерегаться русских. Мерзкий русский!

Она рассмеялась и поцеловала меня.

Мы провели вечер очень мило.

На другой день у нас был назначен обед в «Фукетсе» с продюсером Раулем Леви и Жан-Луи Трентиньяном. Брижит еще не встречалась с молодым актером, приглашенным на роль ее мужа в фильме «...И Бог создал женщину». Жан-Луи никогда до этого не снимался в кино, я нашел его в театре. Его

застенчивое обаяние, физическая сила, скрытая под неловкой жестикуляцией, и, разумеется, талант убедили меня в том, что он будет идеальным исполнителем роли Мишеля.

Во время обеда Брижит посматривала на Жан-Луи весьма критически. Почувствовав себя неуверенно, тот покинул нас, не дожидаясь кофе. Едва он отошел от столика, как Брижит закричала:

— Это обалдуй какой-то!

— Это не Брандо, конечно, но у него прекрасная улыбка,— сказал Рауль.

— С улыбкой не занимаются любовью,— возразила Брижит.

— Никто не заставляет тебя спать с ним,— заметил я.

— Но притворяться еще хуже! Я никогда не сумею сыграть, что влюблена в такого типа. Могли бы подобрать другого.

Если Брижит упиралась, разубедить ее словами не представлялось возможным. К счастью, в фильме Жюльетта сначала не любит Мишеля: чувство приходит к ней постепенно.

— Не огорчайся,— сказал я расстроенному Раулю.— У Жан-Луи много шарма. Я подозреваю, что это большой хитрец. Со временем Брижит к нему переменится.

Я даже не знал, насколько пророческими окажутся мои слова.

Первый съемочный день фильма «...И Бог создал женщину» назначили на маленьком пляже в бухте Каннубье, в двух километрах от Сен-Тропеза. Была прекрасная погода. Я хорошо себе представлял, что намерен сделать, и не испытывал волнений дебютанта. Опасения вызывала лишь Брижит.

Она уже привыкла к определенному роду фильмов, забавных, динамичных, часто эротических и неизменно искусственных. Она не предполагала, что я потребую от нее достоверности, искренности, подлинности. Чтобы стать Жюльеттой, ей надо было выложиться до конца. То, что ей предстояло раздеваться, ее не стесняло. Страшило другое — необходимость вывернуть наизнанку душу, раскрыться полностью. Она чувствовала себя обнаженной, уязвимой. И сходила с ума. Но я знал, что такой психологический стриптиз, как бы труден он ни был, являлся непременным условием успеха фильма. Ее успеха, в частности. Она привыкла к своему положению «звездочки», я же хотел родить «звезду».

Прошла целая неделя, прежде чем мы получили возможность посмотреть материал. Выйдя из просмотрового зала, Брижит плакала. Она решила, что выглядит «мерзко», что плохо причесана, плохо загримирована. Я посадил ее в свою машину и отвез в самый конец набережной Ниццы. В конце апреля пляжи еще пустынны. Я посадил ее на камень рядом с собой. Она больше не плакала, но жаловалась, что тушь для ресниц попала в глаза.

— Хороша же я буду сегодня вечером с глазами, как у опоссума!

— А какие глаза у оппосумов?

— Красные.

Мне всегда казалось, что у опоссумов глаза синие, но я не стал возражать.

— И потом, что это за пляж с камнями, от сидения на которых болит копчик,— сказала Брижит.— Это не пляж. Это доска с гвоздями для факиров или старых англичанок, которые никогда не снимают ботинок.

В конце концов она успокоилась и даже рассмеялась.

— Помнишь, что ты думала о своих родителях? — спросил я ее.— Ты не верила мне, когда я говорил, что наступит день и ты будешь счастлива увидеть в них своих друзей.

— И ты оказался прав.

— Доверься мне и теперь. Разве я когда-нибудь делал тебе больно?

— Да,— ответила она,— сам того не замечая.

Я посмотрел на нее немного растерянно:

— Если ты не понимаешь, чего я добиваюсь от тебя на съемочной площадке, по крайней мере не сопротивляйся. Иначе мы проиграем оба. А я куда больше, чем ты. Ты уже подписала контракт на следующий фильм, ты не рискуешь карьерой. Если я и ошибся, для тебя это будет означать лишь то, что ты снялась в неудачной картине, которая будет быстро забыта. Но зато если я окажусь прав, нас ожидает нечто очень важное. Даже если ты не согласна, разве можешь ты мне отказать в доверии?

— Нет,— сказала Брижит.

Она часто меняла свои решения, но всегда выполняла серьезные обещания.

Спустя три недели, отсняв все на натуре в Сен-Тропезе, мы отправились в павильоны студии «Викторин» в Ницце.

Ощутив мой стиль, Брижит все больше сливалась с образом своей героини. На экране менялось день ото дня ее отношение к Мишелю, в жизни — к тому, кто играл его роль, Трентиньяну. Я старался, насколько это представлялось возможным, снимать фильм, следуя хронологии экранных событий, так что каждый день действительность догоняла вымысел.

Я с тревогой ждал, как пройдет съемка любовной сцены между Брижит и Жан-Луи.

Брижит разделась в гримерной, надела халат и пришла в павильон. Была очень раскованна и смеялась вместе со всеми. Жан-Луи казался натянутым, не в своей тарелке. Я старался объективно анализировать свои чувства и не испытывал ревности. Мне никак не удавалось связать то, что происходило на съемке, с жизнью. Мне казалось, что я словно листаю книгу с картинками.

Сняв халат, Брижит легла на кровать. Жан-Луи растянулся рядом с ней и обнял ее.

Когда я произнес «стоп», они остались в прежнем положении, и костюмерша прикрыла их халатом.

Позднее, в тот же день, я снимал другую сцену. Это был крупный план стоявшей Брижит, которая целовала Жан-Луи. Он склонялся перед ней, и его голова выходила из кадра. Камера продолжала снимать Брижит, на лице которой появлялось выражение экстаза.

После сцены я спросил ее:

— О чем ты думала?

— Ни о чем,— ответила она.— Я думала об удовольствии.

Однажды я прогуливался с Брижит по аллее у студии «Викторин». Вдруг мое внимание привлекла крупная фигура мужчины, который шел, опираясь на палку. Сначала я решил, что это Орсон Уэллс, но тотчас понял свое заблуждение. Когда мы были в двадцати шагах, я узнал сэра Уинстона Черчилля. Его сопровождал генерал Корнильон-Молинье. Генерал был знаком с Брижит по улице Варенн. Он представил нас Черчиллю.

Брижит оставалась самой собой, кто бы ни находился перед ней — ее костюмерша или один из самых знаменитых людей в мире. После обмена любезностями воцарилось молчание. Взгляд Черчилля загорелся. Он явно забавлялся, наблюдая за молодой актрисой и ожидая, какую банальность произнесет этот чувственный рот, созданный для поцелуев на экране. Словно сговорившись, мы с Корнильон-Молинье решили не вмешиваться.

— Вы меня пугали, когда мне было восемь лет и я слушала вас по радио,— сказала Брижит.— Но вы мне кажетесь даже миленьким для той легенды, которая вас окружает.

Что он «миленький», Черчилль еще не слышал ни разу в жизни. Этот любитель поговорить лишился дара речи.

— Что вы делаете в Ницце? — спросила Брижит, чтобы нарушить паузу.

— Рисую,— ответил Черчилль.— Вы актриса, я художник. Общее у нас — искусство.

— Мой отец купил один из ваших пейзажей.

— Я не продаю свои картины.

— Зато продают ваши приятели,— ответила Брижит.— На картине, которую приобрел отец, изображен холм с сосной в виде зонтика на первом плане и морем — сзади. Помните?

— С кустарником дроков справа?

— Да. Вам нравилась эта картина?

— Я люблю писать. Но в историю где-нибудь рядом с Сезанном не попаду.

— Знаете, мои фильмы значительно хуже, чем ваша живопись. А я ведь не выиграла войну.

— Вы ничего от этого не потеряли,— заключил Черчилль.

Он улыбнулся Брижит улыбкой, похожей на дружескую гримасу, и удалился.

Спустя два дня мне позвонил Корнильон-Молинье. Брижит очень позабавила Черчилля. Ему хотелось снова ее увидеть, и он поручил генералу пригласить ее к кому-либо из общих друзей на обед. В последнюю минуту Брижит отказалась. Думаю, у нее было назначено свидание с Трентиньяном.

Никогда еще Брижит-актриса не разрывалась так между своей порядочностью и своим отчаянием. Она была Жюльеттой, которая хотела любить своего мужа и спасти свой брак, зная, что не сможет этого добиться. Она была также Брижит, еще привязанной к своему мужу и со страхом осознающей, что может бросить его ради человека, перед которым уже не могла устоять. Эта ситуация весьма напоминала многозеркальное отражение в духе Пиранделло. Муж в фильме, Жан-Луи Трентиньян, представлял ее любовника в жизни. Когда она говорила ему на съемке, что боится[1], Брижит — Жюльетта обращалась ко мне.

После съемки в нашем номере в отеле «Негреско» я спросил ее:

— Ты любишь его?

— Мне страшно,— ответила Брижит. И, засыпая, пробормотала: — Как трудно быть счастливой. Я и сегодня не знаю, произнесла ли она просто реплику из своей роли или верила в то, что говорила.

Можно было предположить, что я схвачу Трентиньяна за шиворот и потребую, чтобы он немного притормозил на повороте. Я об этом думал, но такой выход не представлялся мне разумным. Дело было деликатным. С одной стороны, я отлично понимал, что наш брак не имел будущего. Тогда почему не он? Я к нему хорошо относился, несмотря ни на что. Но еще я возглавлял группу, которая уважала меня. Что станут думать они о режиссере, который оставляет жену в объятиях ее партнера? А мне предстояло снимать любовные сцены между Брижит и Жан-Луи.

Брижит лежала обнаженная.

Трентиньян входил в их общую комнату. Она выпрямлялась на постели, протянув руки с простыней, напоминавшие крылья, и смыкала их на шее мужа, как бы демонстрируя счастье обладания им. План 152.

— Стоп. Очень хорошо.

Я больше не ревновал и не страдал, даже наоборот. Последние недели съемок были для меня заклинанием злых духов прошлого. При разрыве больше всего опасаешься, что будет дальше. «Как ведут они себя, когда остаются одни? — думал я.— Какими интимными жестами обмениваются?» Будучи режиссером, я исполнял роль «законного» шпиона, наблюдая страсть, терявшую в моих глазах всякую тайну, ибо она была показана, обнародована. Я и не рассчитывал вернуть Брижит. Но, должен признать, меня забавляла эта неожиданная форма лечения, избавлявшая меня от огорчений после разрыва.

Пуповина еще не была перерезана. На съемочной площадке я был по-прежнему ее старшим братом и другом. Она исповедовалась мне, просила совета. Ревновал Трентиньян. В каком-то смысле мы поменялись с ним ролями. Я стал соучастником. Но увезет ли он свою малышку Брижит после окончания съемок? После семи лет совместной жизни как я буду реагировать на свое одиночество?

---

[1] По фильму: изменить ему с его братом, к которому испытывает сильное влечение.— *Прим. пер.*

...Худющие собаки, бродившие вокруг столовой студии, прижимались к стенам. Карабинеры из охраны изнывали от жары. На съемочной площадке один из электриков упал в обморок и серьезно обжегся о раскаленный металл прожектора. После завтрака нам трижды приходилось поправлять грим Брижит. Начало сентября 1957 года ознаменовалось в Мадриде невиданной жарой.

Снимать в такой обстановке было пыткой, которая еще усугублялась вспышками бурного испанского темперамента. Малейший инцидент превращался в драму. При Франко к рабочим относились, как к рабам, а ассистент режиссера пользовался каждым случаем, чтобы доказать свои права. Мы снимали поздно вечером, сверхурочно, чтобы уйти из декорации. Рабочие и технический персонал, обратив внимание на адские условия работы, потребовали дополнительного перерыва на ужин и оплату сверхурочных. Им было решительно отказано. Как некогда на римских галерах, среди рабов стал назревать бунт. Закончив в два часа ночи съемку последнего плана, мы уже собрались покинуть студию, когда ассистент режиссера сделал серьезную ошибку, назвав студийного рабочего, пригрозившего тем, что уйдет с картины, «менструирующей бабой». Он нанес невиданное оскорбление представителю нации, которая очень гордится своими мужскими достоинствами. Группа собралась в кружок и стала медленно приближаться к ассистенту и его помощникам.

Перепугавшись, тот сделал знак карабинерам, у которых были переговорные устройства, чтобы они вызвали подмогу. И с полдюжины охранников ворвались в павильон с винтовками наизготовке. Взвинченные нервы людей, привыкших легко пускать в ход оружие, могли при малейшем знаке привести к побоищу. Его мог вызвать простой удар кулаком. Но поначалу стороны обменивались словесной перебранкой:

— Нет — да! — кричали рабочие.

— Нет! — отвечали постановщики.

— Нет — да!

— Нет!

Я пробовал вмешаться, одергивал ассистента, который ни за что не хотел уступать, а когда решил поговорить со старшим карабинером, тот грубо оттолкнул меня.

Брижит легко могла уйти и спрятаться в своей костюмерной, но была возмущена тем, как отнеслись к группе, и своим присутствием выражала ей свою солидарность. Но это мужественное поведение все равно ничего бы не изменило, слишком все были взвинчены.

Тогда ей пришла в голову гениальная шутка. Подражая противникам она стала петь на мелодию популярной тогда самбы: «Да-нет, нет-да». Мой находчивый ассистент Серж Маркан сразу понял намерения Брижит, и вот они уже пели дуэтом: «Да-нет, нет-да...»

Танцуя самбу, они стали расталкивать карабинеров и рабочих, готовых начать драку. На минуту все остолбенели, а затем некоторые рабочие подхватили «Да-нет, нет-да», за ними другие. В игру включились даже испанский ассистент и его помощники: «Да-нет, нет-да...»

Драма оборачивалась музыкальной комедией. Честь обеих сторон была спасена, кровь не пролилась, я дал слово, что добьюсь от Рауля Леви, которого ожидали назавтра в Мадриде, оплаты сверхурочных.

Смелость и находчивость Брижит восхитила этих мужчин, которых было не так-то просто поразить и которые еще помнили кровавые бои гражданской войны. На следующий день она обнаружила в своей гримерной букет цветов и лист бумаги, подписанный всеми без исключения членами съемочной группы.

«Никогда еще розы не радовали меня так, как эти»,— сказала она мне.

...Тем временем Брижит снова вернулась к съемкам милых французских комедий: «Слишком красивая новобрачная» и «Парижанка». Трентиньян проходил военную службу. Лежа на матрасе около бассейна отеля «Савой», она говорила мне:

— Я не могу жить, не чувствуя, как бьется мое сердце при каждом телефонном звонке. Бедное сердце! Ему и так трудно посылать кровь в артерии, а еще приходится заниматься с утра до вечера моими любовными делами.

Она чуть печально засмеялась, как бы подсмеиваясь над своим излишним романтизмом. Она была одинока. Беззащитна.

— Мой Вава,— сказала она мне, беря за руку.— Один ты меня понимаешь.

Она называла меня Вава или «Старым русским», Вадимом — в чрезвычайных обстоятельствах...

Брижит снялась у Клода Отан-Лара в прекрасном фильме «В случае несчастья». Ее партнером был Жан Габен. Критики заранее предрекали, что людоед сожрет хорошенькую куколку. Они были разочарованы. Талант Жана Габена не подавил непосредственность Брижит. Впервые заговорили о ее достоинствах как актрисы, а не только о шарме.

Пока я снимал «Опасные связи», Брижит снималась в картине «Бабетта идет на войну». Ее партнером был молодой актер Жак Шарье, который стал набирать очки. И она снова влюбилась.

В конце мая она позвонила мне.

— Вадим, мне надо поговорить с тобой.

Раз она сказала «Вадим», значит дело было серьезное.

— Ты хочешь сказать, что мы поужинаем вместе? — спросил я.

— Нет. Никаких ресторанов. Если узнает Жак, будет скандал.

Мы договорились встретиться у Порт де ля Мюэтт, со стороны Булонского леса.

— Ты легко меня узнаешь,— сказала Брижит.— У меня в руке будет желтая роза.

В назначенное время я приехал на своей «феррари». Брижит уже дожидалась меня. Она вышла из

своей машины тепло одетая — было дождливо и прохладно — и села рядом со мной в «феррари».

— Вот это и случилось,— сказала она.

— Ты беременна?

— Уже больше месяца.

Я отъехал и некоторое время молча катил в сторону леса.

— Никто не понимает моего страха перед материнством,— сказала она.— Ни родители, ни друзья. Только с тобой я могу поговорить об этом.

Она повернулась ко мне, пристально посмотрела и сказала:

— Может быть, я чудовище?

— Оттого, что боишься детей?

— Да. Я люблю собак, кошек, мышей, голубей, но боюсь детей.

— Бояться не значит не любить.

После короткой паузы она добавила:

Брижит Бардо в фильме «Вива Мария!» (1965, реж. Л. Маль)

Брижит Бардо и Жак Шарье

— Ты любишь себя? Я хочу сказать, уважаешь ли ты сам себя?

Еще пауза.

— Мне кажется, что я лучше добрых трех четвертей людей на свете.

— Ты не любишь мужчин? Я хочу сказать, мужчину как представителя рода человеческого?

— Я нахожу их жестокими. Самые великие — подчас сплошное убожество. Я никогда не забуду, что спаситель Европы генерал Эйзенхауэр убил Розенбергов.

Она посмотрела на щиток моей «феррари».

— Сколько стоит твоя машина?

— Больше ста пятидесяти тысяч.

— И у тебя нет приемника? Тебя снова обманули.

— Я заплатил только пятнадцать тысяч.

— Ты ее украл?

— Нет. Реклама. Через неделю я буду участвовать вместе с Бурийо в автомобильной гонке во Франции.

— Ты с ума сошел? Я тебе категорически запрещаю.— Она засмеялась и добавила: — Прости, я забыла, что мы не женаты.

Мы ехали мимо озера.

— Останови,— попросила Брижит.

Она подошла к озеру, по которому стали бить капли дождя. Вытащила из габардинового плаща хлебные крошки и бросила их уткам.

Я остался за рулем.

18 июня Брижит вышла замуж за Жака Шарье в Лувесьенне.

11 января 1960 года она родила мальчика — Николя.

...В мае Брижит начала съемки в картине Анри-Жоржа Клузо «Истина». Клузо принадлежал к

породе режиссеров, которые считают необходимым подстегивать талант своих исполнителей, мучая их. Свою жестокость он проявлял особенно в отношении актрис. Но с Брижит Бардо он не на такую напал. На третий день работы на съемке, схватив ее за плечи и грубо встряхнув, он закричал:

— Мне не нужны любители в моем фильме! Мне нужна актриса!

Брижит терпеть не могла, когда ее дергали. А то, что таким агрессором был гений, нисколько ее не смутило. И она влепила мэтру две звонкие пощечины на глазах потрясенной группы, добавив:

— А мне нужен режиссер. А не больной.

И ушла из павильона.

Как многие садисты, Клузо не мог устоять перед радостями мазохизма. Незадолго до своей смерти он мне признался: «Впервые женщина дала мне публично оплеуху. Я был в восторге».

Съемки продолжались уже без рукоприкладства. Но он был строг, требователен, и Брижит страдала от столь непривычной для нее диктатуры. Так страдала, что пригласила на съемку молодого журналиста Пьера Рэя и объявила ему, что намерена бросить кино. «Можешь так и написать».

На другой день появилась статья Пьера под заголовком: «Брижит Бардо бросает кино». Тогда она пригласила другого журналиста Поля Жианоли и сказала ему: «Я хочу, чтобы ты опроверг эту информацию. Я вовсе не собираюсь выходить из игры».

Настоящая Брижит! Она была искренна, заявляя Пьеру Рэю, что не хочет быть актрисой, и столь же искренна, когда через сутки говорила Полю Жианоли, что это ложь. Она просто переменила решение.

В личной жизни с ней происходило то же самое. На картине «...И Бог создал женщину» она влюбилась в Трентиньяна, на «Бабетте» — в Шарье и вышла за него замуж. На «Истине», если верить печати, она влюбилась в своего молодого партнера. Сэми Фрей обладал всеми достоинствами, чтобы соблазнить ее. Пристальный взгляд, застенчивая и победная улыбка, шарм черного ангела.

Она попросила меня заехать на студию. «Значит, ей плохо»,— подумал я. Брижит никогда не звала меня, чтобы просто поздороваться или сообщить добрую новость.

Она сидела в гримерной в халате, положив ноги на столик. Ела сэндвич, запивая красным вином.

— Мой Вава, как приятно, что ты приехал меня проведать. Я погибаю от этого типа.

Я понял, что она говорит про Клузо.

— Сколько лет твоей дочери?

— Два с половиной года. Как ты себя чувствуешь в роли матери?

— Мне могут не поверить, но никак. Я подожду, пока Николя подрастет, чтобы выяснить характер наших отношений.

Потом она заговорила о главном, ради чего позвала меня. Ее сердце снова сыграло с ней шутку, но она и помыслить не могла, чтобы бросить мужа.

Она встала. Халат распахнулся, открыв тело, ничуть не пострадавшее от материнства. Талия ее по-прежнему не поддавалась закону уплотнения, живот был нежный, крепкие длинные ноги. Она сказала:

— Мой Вадим, я несчастна!

«Звезда» еще не поглотила маленькую Брижит.

Гримерша Одетта вошла и выразила беспокойство по поводу размытого слезами грима. Спустя десять минут все было исправлено.

Я ничем не мог помочь Брижит. К тому же она не просила совета. Она хотела пожаловаться, хотела, чтобы ее пожалели, но не осудили. Именно поэтому она была так привязана ко мне. Я видел ее такой, какая она есть, и не судил.

...28 сентября мой фильм «И умереть от наслаждения» был показан в Париже. После довольно теплого приема гости были приглашены к «Максиму». Это был шикарный банкет, собрался «весь Париж», чтобы поужинать в компании женщины-вампира.

— Обожаю этого розовощекого каннибала,— сказал мне Сальвадор Дали[2].

И обернулся к Андре Мальро, чтобы поговорить с ним о «коже» камней: «Представьте себе собор Парижской Богоматери белым».

Не знаю, может быть, именно в тот вечер будущему министру культуры пришла в голову мысль произвести чистку парижских памятников, после чего столица помолодела на много веков...

Как раз в эту минуту Брижит решила умереть. Она все хуже выносила ярмо славы, любопытство толпы, всюду следовавшей за ней по пятам. Она любила и не любила мужа. Она любила любовника и не знала, любит ли его. Ее изнурили съемки у Клузо. Каждый год 28 сентября, день ее рождения, становился для нее испытанием. Свое двадцатишестилетие она решила отпраздновать на вилле в Ницце. Была окружена друзьями, но большой дом казался пустынным. Ни Жака, ни Сэми не было с ней. Она проглотила смертельную дозу снотворного, вскрыла вены и убежала. Она не хотела, чтобы ее спасли.

В то время, как Брижит, шатаясь, бродила по парку, я вернулся один на авеню Энгра, немного пьяный, свалился на диван и уснул. Я не мог предположить, что в это время смерть уже стояла у порога маленькой Софи[3].

Посреди ночи тринадцатилетний мальчишка Жан-Луи обнаружил окровавленное тело Брижит на краю колодца.

---

[2] В одной из главных ролей в фильме «И умереть от наслаждения» снималась белокурая Аннет Вадим, вторая жена Вадима, с которой он расстался вскоре после рождения дочери Натали.— *Прим. пер.*

[3] Софи — имя героини романа Вадима, написанного им в отрочестве. По его словам, она была очень похожа на Брижит Бардо.— *Прим. пер.*

Попытку самоубийства Брижит уже нельзя было скрыть. Прежде я защищал ее, но на сей раз не мог ничего сделать.

Фотографы пытались взломать дверцы «скорой помощи», на которой ее везли в больницу. Каждая минута промедления могла стоить ей жизни. Но фотография стоила 20 тысяч франков. И если умрет — втрое больше. Журналист из «Франс-диманш» перегородил своей машиной дорогу и сумел вскочить в «скорую».

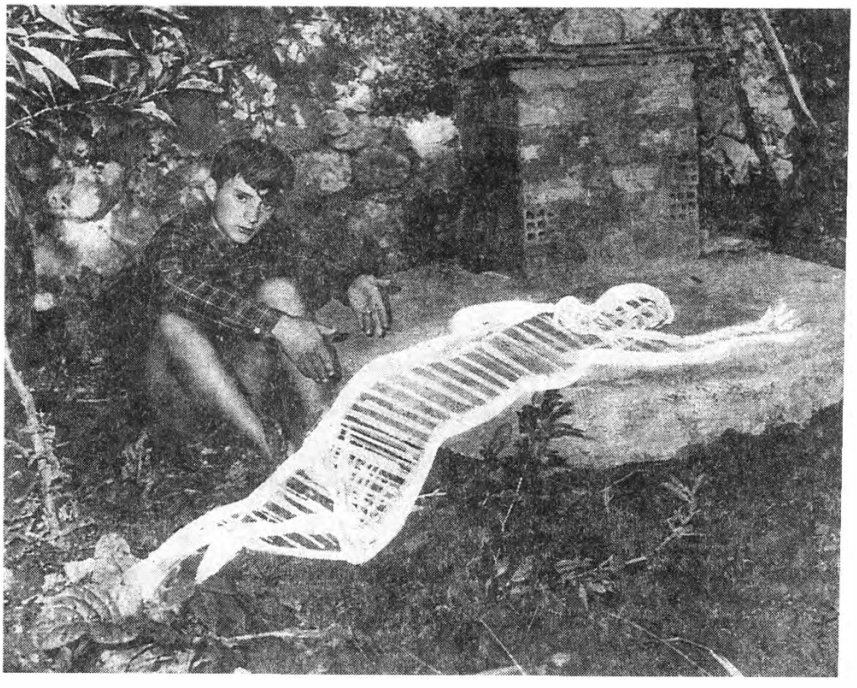
— Она не может говорить,— сказал санитар.— Она в коматозном состоянии.

В этот момент Брижит издала странный звук «Вррш...». Это был стон, но журналист понял по-своему:

— Она сказала «Шарье!»

На другой день большой заголовок в газете возвещал: «Умирающая Брижит прошептала имя мужа».

Если бы упала Эйфелева башня, это не наделало бы большего шума.



На этом месте изображенный на фотографии Ж.-Л. Бонуа обнаружил Брижит Бардо спустя некоторое время после попытки самоубийства

«Шарье: мне давно следовало понять, что она решила умереть».

«Истинные виновники самоубийства Брижит».

«Клузо заставляет ее умереть».

Я привожу несколько первых пришедших на ум заголовков из французских газет. Не отставала от них и иностранная пресса.

В США Джон Кеннеди вел предвыборную борьбу с Никсоном. В ООН все были взволнованы, узнав о взрыве первой французской атомной бомбы. Но в течение недели попытка самоубийства Брижит Бардо оставалась главным событием.

Причины ее неудавшегося самоубийства были разобраны, объяснены, подчас весьма умно проанализированы. Но ни один журналист, ни один психолог не подошел близко к истине. Как им было знать, что еще в шестнадцать лет, до своего успеха, который перевернул ее жизнь, до всех провалов ее семейной жизни, до разводов, до рождения ребенка, до нервных срывов после трудных съемок — в шестнадцать лет она уже думала о смерти. Дело было не в кино, не в известности, не в страхе перед выбором между двумя мужчинами. Когда кончает с собой поэт, говорят: «он был не в ладу с жизнью». Брижит тоже страдала от такого разлада.

Перевод с французского
Александра Брагинского

Продолжение следует

Лилиана Кавани

Ночной портье

В 1965 году я снимала на телевидении фильм «Женщины в движении Сопротивления», для которого взяла интервью у двух женщин, переживших лагерь. Одна из них, родом из Кунео, провела три года в Дахау (ей было восемнадцать, когда она туда попала). Она была партизанкой, не еврейкой. Рассказ этой женщины привел меня в замешательство: после окончания войны, когда жизнь вошла в нормальное русло, она каждый год ездила на две недели в Дахау. Брала летом отпуск и проводила его там. Я спросила, почему она ездила именно туда, а не куда-нибудь подальше от этого места. Она не смогла ответить достаточно ясно (может, это смог бы сделать только Достоевский). Однако в самом факте этих ежегодных визитов в лагерь был заключен ответ: жертва, так же, как и палач, возвращается на место преступления. Почему? Надо покопаться в подсознании, чтобы понять это.

Другая женщина, из Милана, тоже не еврейка и тоже партизанка, попала в Освенцим. И выжила. Я встретилась с ней в ее убогом жилище на окраине Милана. Меня это очень удивило, ведь ее семья была весьма зажиточной. Она объяснила мне это: после войны она пыталась возобновить связи с семьей и с людьми, которых знала раньше, но не смогла этого сделать и стала жить одна, вдали от всех. Почему? Потому, сказала она, что ее шокировала послевоенная жизнь, которая продолжалась так, словно бы ничего не произошло, испугала та поспешность, с которой было забыто все трагическое и печальное. Она вернулась из ада и поэтому считала, что люди, увидев, на что они могут быть способны, захотят многое радикально изменить. А получилось наоборот: именно она чувствовала себя виноватой перед другими за то, что пережила ад, что стала живым свидетелем, укором, жгучим напоминанием о чем-то постыдном, о том, что все хотят забыть как можно быстрее. Разочаровавшись в мире, почувствовав себя помехой для окружающих, она решила жить среди людей, которых не знала раньше. Я спросила, какие воспоминания ее мучают больше всего. Она ответила, что больше всего ее мучает не воспоминание о том или ином эпизоде, а тот факт, что в лагере ей во всей глубине раскрылась ее собственная натура, способная творить как добро, так и зло. Она особо подчеркнула: «зло». И добавила, что никогда не простит нацистам то, что они заставили человека осознать, на что он способен. Примеров она мне не привела, просто сказала, что не надо думать, что жертва всегда невинна, потому что жертва — тоже человек.

Эти интервью дали мне богатую пищу для размышлений. Кроме того, они послужили первыми наметками для этого фильма.

Еще одна работа на телевидении (первый мой фильм, сделанный в 1962 году) оказала влияние на мой замысел. Это был фильм-монтаж «Истории третьего рейха», первая и пока единственная в Италии четырехчасовая смонтированная хроника. Я провéла несколько месяцев за монтажным столом, просматривая материалы со всего света, и увидела совершенно невероятные вещи. Гитлер и его окружение страстно обожали кино. Немцы любили снимать — и хорошо снимать — каждое событие. Мы просмотрели рулоны пленки, снятой в лагерях и на фронте, в России. Однажды мы даже прекратили просмотр, нам стало плохо. Художники XIII века, пытавшиеся изобразить ад, были просто наивны, поняли мы. Произошел безусловный прогресс в деле жестокости, настоящая эскалация жестокости. Зачем же операторы оставляли эти кадры? Чтобы их показывать? И чем больше я смотрела, тем больше убеждалась, что невозможно говорить только в терминах специфической хроники событий, чтобы понять чуму Европы, длившуюся с 1920 по 1945 год. Необходимо было пойти вглубь, провести обширное расследование, чтобы распутать клубок вины. Рассказывать словами обычной «истории» означало бы упрощать, а упрощать в этом случае значило бы пособничать. В то время зрителей у культурного канала, по которому фильм был показан, было всего 200 000. Правда, фильм хотели повторить по национальному каналу, но посольство ФРГ подало протест, и фильм больше не был показан. Так, значит, права была та жительница Милана, испытавшая стыд после войны,— такой же, как и во время войны.

Та смонтированная хроника была моим крещением в современной истории (я закончила университет по специальности «античная филология»): я просто не знала, чем на самом деле был европейский конфликт, должна была да и хотела сделать своими соучастниками тех зрителей, которые тоже не знали,— я хотела понять и помочь понять другим, какой тип культуры сделал возможным существование нацизма. Для меня важно было узнать, что же скрывалось за самими фактами. И в этом анализе уже появился эмбрион моего будущего фильма.

© 1974, Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino.

В 1965 году я делала программу на телевидении к 1 Мая. Тема была такая: что знает новое поколение, мое поколение европейцев о второй мировой войне в канун двадцатилетия со дня ее окончания (программа называлась «День мира»). Я объездила все европейские столицы, так или иначе связанные с памятным событием, и с изумлением обнаружила потрясающее невежество, а наиболее ошеломляющим было то, что это невежество у немецких студентов носило характер настоящей бравады. Да, жительница Милана, прошедшая ад, была права, когда ощущала себя помехой.

Помнили только свидетели, жертвы. Много лет назад я целый день проговорила с Примо Леви. Он все вспоминал, вспоминал, хотя прекрасно знал, что я читала его книги,— казалось, что по этим книгам он мог написать еще много других книг. Создавалось такое впечатление, что Леви мог говорить только об одном периоде своей жизни, как будто он остался там навсегда, несмотря ни на что. Я спросила его, верно ли, что и преступники были так же травмированы в то время, как и жертвы. Кажется, что нет, во всяком случае, когда читаешь то, что они говорят на

Режиссер фильма «Ночной портье» Лилиана Кавани и Дирк Богард после пресс-конференции в Лондоне. 1974.

суде. Признать угрызения совести значит признать свою вину, а ведь вся их защита строится на отсутствии вины.

Жертва не хочет забывать, мало того — возвращается на место преступления, как будто не хочет вылезать из подполья, в которое упала и которое всегда внутри ее самой. Палач, наоборот, хочет выбраться на свет, принять достойный вид. Он ищет себе оправдания в логике войны и хочет навсегда закрыть дверь в подвал, из которого он вылез.

В одном интервью, которое я давала в Париже, на вопрос о смысле фильма я ответила: «Все мы жертвы или палачи и выбираем эти роли по собственному желанию. Только маркиз де Сад и Достоевский хорошо это поняли». Это было похоже скорее на удар, чем на ответ.

Я считаю, что в любой обстановке, в любых отношениях обнаруживается динамическая зависимость жертвы — палача, более или менее ярко выраженная, обычно на бессознательном уровне. Степень зрелости человека сдерживает в той или иной мере эту тенденцию, которая все равно остается пусть и подавленной, непроявленной. Война служит всего лишь детонатором: она расширяет возможности выражения, уничтожает тормоза, открывает шлюзы. Мои герои во время войны уничтожили тормоза и с блеском сыграли свои роли. Ре́чь идет о взаимозаменяемых ролях. Я уже говорила, что отношения между палачом и жертвой находятся в постоянной динамике: вот начинается эскалация в одном из участков, и личность постепенно превращается в свою противоположность — вплоть до полной смены ролей, и все начинается сначала. Война высвобождает садомазохизм, который таится в каждом из нас. Во время войны государство монополизирует садомазохистские тенденции своих граждан, спускает их с цепи и, узаконив, использует.

Мои герои разыгрывали свои роли в рамках закона в 1945 году, в 1957 же году, когда они встречаются вновь, их роли — вне закона. Теперь, в новое время, их считают психопатами, однако они остаются самими собой — не психопатами, а трагическими фигурами. Это настоящая трагедия: жить в роли, рожденной и разрешенной в совершенно иной исторический момент, в иной исторической обстановке. Вот почему трагичны все свидетели, которых я знаю. Двойственность человеческой природы — вот, по моему мнению, из чего надо исходить при попытке понять человеческую натуру и историю. На самом деле, именно анализ послевоенного невежества позволяет лучше понять невежество, приведшее к войне, приведшее к диктатуре. Права жительница Милана, которая стыдилась самой себя: сегодняшний мир не хочет знать! Не хочет вглядываться в будущее и может еще раз совершить ошибку. Не будь двойственности в природе Гитлера, он был бы никем. А так он стал выразителем чувств и идей всех разочарованных немцев. Демократия опирается на зрелость граждан, в то время как диктатура опирается на их незрелость. В результате этого и возникает нацизм в крошечных масштабах — внутри нас самих, из-за двойственности нашей натуры.

В 1946 году Карл Ясперс, изгнанный из Гейдельбергского университета еще в 1936-м, возобновил свою преподавательскую деятельность, начав с курса «Вина Германии». Его студенты, в большинстве своем прошедшие фронт, выказывали недовольство профессором: они топали ногами и вообще покидали аудиторию. Ясперс своим курсом хотел заставить немцев задуматься вот над чем: только пропустив через свою совесть собственную вину (какой бы — маленькой или большой — она ни была), немцы смогут стать демократами. Но никто и слушать не хотел о вине, и Ясперс потерял популярность. Не хотели слышать ни о каком признании вины не только невинные, но и преступники, которые предпочитали предать забвению то, что произошло, пользуясь пресловутым тезисом «приказ есть приказ» (он, кстати, давил и на судей во время процессов над военными преступниками). Виноват всегда начальник, и вина таким образом перекладывается на все более высокого начальника и, в конце концов, падает на Гитлера. В результате, виновным остается только Гитлер. Как будто бы он свалился с Марса и превратил одним взмахом руки добропорядочных людей в убийц. С другой стороны, этот тезис защищает всяких лейтенантов Колли от ответственности за преступления во Вьетнаме. В полном согласии с этим тезисом Ганс Фоглер, психиатр из моего фильма, утверждает, что комплекс вины — это нервный срыв, невроз. В конгресс-зале гостиницы «Опера» бывшие товарищи по партии тренируются, вырабатывая отсутствие страха перед обвинениями на возможном суде. Только Макс, самый слабый, как считает доктор Фоглер, сдается. Он понимает, что совесть его не чиста и склонен признать себя убийцей в отставке. («Я твердо уверен, что не только слишком большая совестливость, но и просто совестливость не что иное, как болезнь». *Ф. М. Достоевский. «Записки из подполья».*) Из-за своей иронии, хитрости, но также и благодаря страданиям больной совести Макс становится фигурой трагической: он не меняет роли. Его бывшие товарищи по партии начали играть роли благочинных господ, уважающих закон (законы тоже поменялись). Они здоровы. «Макс болен»,— говорит доктор Фоглер. («После долгих лет наблюдений за бывшими военными преступниками я пришел к выводу, что у большинства из них либо вообще не было совести, либо они были способны удалить ее, как удаляют аппендикс». *Симон Визенталь. «Убийцы среди нас».*)

Меня неоднократно спрашивали во время съемок фильма, будет ли это политический фильм. Я отвечала: нет. «Ночной портье» не является политическим фильмом в привычном смысле. Я не касаюсь в нем ни известных исторических лиц, ни подлинных исторических событий. Я говорю об условиях существования, о нацизме. Политические фильмы по сути своей свободны от многого: события уже в прошлом, изображаемые персонажи умерли, все это было где-то там, давно, а здесь уже нет — это мы все знаем, никого не надуешь. А мне интересно рассмотреть все оттенки серого. («Постепенно я осознал, что между белым и черным существовало множество оттенков серого: серо-стальной, серо-жемчужный, сизо-голубиный. А также оттенки белого: даже жертвы не всегда были невинны». Опять из *«Убийц...»* С. Визенталя.) Потому что я придерживаюсь мнения, что человек двойствен и двойственна история. В политических фильмах зрителям легко отождествлять себя с положительными героями. Интересно, с кем бы из моих героев они себя отождествили. Я думаю, это было бы весьма затруднительно — увидеть себя в сомнительном персонаже. Если бы это было не так, нельзя было бы объяснить, почему человек так плохо знает собственную натуру. Истинную натуру. Ведь вот выходит, что добропорядочные граждане, венцы, например (но не только они), обожающие вальс и оперу, вдруг обнаруживают, что у них самый большой процент нацистских преступников, такое количество, какое никто и представить себе не мог, и только война выявила его. А когда войны нет, что делают потенциальные убийцы, живущие среди нас? Готовят ее.

Расхожему вопросу о том, политический это фильм или нет, я предпочитаю вопросы о ходе съемок, создании среды, о костюмах, об актерах.

Чудовищно красивы эсэсовцы. Какие они нарядные! Они были любимчиками Гитлера. Можно сказать, это была каста жрецов третьего рейха, состоящая из черных монахов, которые блюли декор, как и все касты жрецов. Сознательно или бессознательно они были преданы Гитлеру — привязаны к нему гомосексуальным культом. А сам вождь был подобен непорочной девственнице (неженат, бездетен, обитает в святая святых), а если и появлялся на публике, то только в хорошо продуманном убранстве и окружении, совершая некий хорошо срежессированный ритуал (по этому поводу очень интересно прочитать воспоминания Шпеера, главного декоратора третьего рейха). В фильме СС — это сексуальный фетиш, сознательно обыгрываемый обоими героями.

Если Муссолини опирался на средиземноморский культ мужского превосходства, то Гитлер

использовал более соответствующий германской культуре культ войны, телесного духа. Поэтому преданность Гитлеру носила более глубинный и эстетизированный характер, нежели привязанность к дуче, отдававшая деревенщиной. Шпеер в своих воспоминаниях утверждает, что каждый раз в присутствии Гитлера он испытывал сильное эмоциональное возбуждение. («1 мая пришло сообщение о смерти Гитлера. Я достал сафьяновую шкатулку с фотографией Гитлера. До этого я ни разу ее не открывал. Нервы у меня были на пределе, и когда я выбросил его портрет, я разрыдался. Теперь мои отношения с Гитлером по-настоящему кончены, чары разрушены, заклятие снято». Альберт Шпеер. *«Воспоминания о третьем рейхе».)*

Местом действия своего фильма я выбрала Вену, потому что я обожаю Вену. Кажется, время здесь остановилось еще в начале первой мировой войны, в 1914 году. Это сердце Центральной Европы. Люди в Вене аккуратны, размеренны, улицы вычищены как нигде в мире, все функционирует, как часы. Я обожаю Вену потому, что там я поняла кое-что, уловила некоторые знаки нашего времени, которое началось там, в начале века. Буржуазия, запечатленная Климтом, например, более беспокойна, чем на виньетках Гроса. Элегантная, вымученная и умудренная, усталая. Картины Шиле так же знаковы: они предсказывают грядущую чуму. Красота образов Климта — это сон, иллюзия, это трагическая красота. Убийцы нашего времени не похожи на Джека Потрошителя. Это люди, которые заботятся о своей одежде, о декоре, это люди, которые не знают, кто они такие, до тех пор, пока не начинают обожать вождя. И даже тогда они этого не знают. Конец войны, смерть вождя приносит с собой не угрызения совести, а всего лишь разочарование, связанное с крахом великих иллюзий. Это все, что осталось. В 1957 году, которым датировано действие фильма, из Вены только что были выведены советские войска, и город зажил своей обычной жизнью, как будто бы ничего не случилось. Мелкие и средние преступники возвращаются к своим бывшим занятиям, но держат ухо востро, чтобы не попасться в сети к следователям, поддерживают между собой контакты, чтобы совместно защищаться. Это все благоустроенные и добропорядочные люди, те самые, что сидят рядом с тобой в Опере, едят торт «Захер» за соседним столиком, те самые, что любят Моцарта и томное очарование Вены. Но в этом городе, как, впрочем, и в других, существует подполье, и в это подполье я заглянула. Густонаселенное подполье — в том смысле, какое придавали этому слову Достоевский и Манн (не американский андерграунд). Как фильм о подполье может быть политическим? Ведь мои герои иррациональны, они за гранью любой логики. Мне было достаточно трудно отыскать пару, достойную кисти Климта, умудренную опытом и обладающую глубокой страстью к подполью: Богард и Рэмплинг выполнили то, что я задумала. Это актеры, психофизическая сущность которых менее всего годится для политического фильма. Но это трагические герои, как и все типические герои, выразители той или иной идеи. В фильме эта идея — внутри человека. Это глубокая болезнь, и ее симптомы обнаруживаются только у человека из подполья.

То, что я написала, все это из области наблюдений, размышлений и касается работы над фильмом. Фильм же сам по себе — совершенно иная вещь, вещь в себе, потому что в любом случае это — вымысел...

Действующие лица:
Макс — ночной портье гостиницы «Отель дель Опера»
Графиня Штайн — постоялица гостиницы
Берт Бегеренс — постоялец гостиницы, бывший «товарищ по партии»
Клаус — адвокат, постоялец гостиницы, бывший «товарищ по партии»
Адольф — молодой служащий гостиницы (рассыльный)
Штумм — служащий гостиницы (уборщик)
Лючия Атертон — жена дирижера оркестра
Энтони Атертон — дирижер оркестра
Ганс Фоглер — профессор-нейропсихиатр, бывший «товарищ по партии»
Курт — бывший «товарищ по партии»
Добсон — бывший «товарищ по партии»
Оскар — дневной портье
Фрейлейн Голлер — соседка Макса.

Пасмурный день, поблескивающий асфальт, атмосфера аквариума. По старой Вене идет чрезвычайно элегантный мужчина в темном пальто с зонтиком в руках. На этом фоне появляются титры, заканчи-

---

«Ночной портье» ("Il portiere di notte")
Авторы сценария Лилиана Кавани, Итало Москати. (В разработку литературного сценария внесли свой вклад Амедео Пагани и Барбара Альберти.) Режиссер Лилиана Кавани. Оператор Альфио Контини. Художники Жан-Мари Симон, Недо Аццини. Композитор Даниэль Пари.

© «Искусство кино», 1991. Перевод с итальянского.

вающиеся надписью «Вена. 1957 год». События фильма происходят именно в этом году, двенадцать лет спустя после окончания второй мировой войны. Город только что покинули советские оккупационные войска. Венцы впервые после войны предоставлены сами себе. Они начинают восстанавливать свою жизнь, пытаясь прежде всего уничтожить все следы войны, все, что они пережили. Они пытаются стереть свое прошлое. Пытаются...

Мужчина в темном подходит к гостинице «Отель дель Опера». Гостиница построена в начале века и внешне представляет собой типичное здание периода Jugendschule («Молодая школа»). Мужчина стряхивает воду с зонта и входит в гостиницу.

«Отель дель Опера» — небольшая уютная гостиница, в которой обычно селятся люди, нуждающиеся в комфорте и покое. Здесь также постоянно проживают бывшие актеры, которые почти не покидают гостиничных стен. Через стеклянные входные двери вы попадаете в просторный вестибюль с множеством

маленьких гостиных, здесь же располагаются бар, рестораны, банкетный зал и т. п. В эти часы вестибюль пуст. Никого, кроме мужчины в темном. Это Макс, ночной портье. Ему лет тридцать пять — сорок. Недурен собой и даже привлекателен, но угрюм. Глаза интеллигентные, но странным образом прищурены. Макс редко глядит в глаза собеседнику — может, оттого, что он слегка косит, а может, он слишком робок. Он направляется за стойку, похлопывая себя по пиджаку, как будто выбивая пыль. По дороге останавливается возле репертуарной афиши оперного сезона, чтобы поправить надорвавшийся уголок. Подходит к стойке, берет кружку, смачивает водой платок и вытирает руки. В это время к стойке приближается еще один ночной обитатель вестибюля. Это Штумм — служитель, который подносит багаж, моет полы и прочее. Он так же на ночном дежурстве, как и Макс. Это пожилой сухопарый мужчина, чрезвычайно любопытный, как, впрочем, и все люди его профессии. Ему бы так хотелось поболтать с Максом, но Макс держит дистанцию.

Штумм. Добрый вечер.

Макс. Что так рано?

Штумм. Я хотел бы утром уйти пораньше. Вот цветы, сигареты и газеты, которые заказывала графиня.

Макс. Спасибо.

Штумм. Она уже звонила?

Макс. Тебя это не касается.

Штумм. Да, но именно меня она всегда посылает за покупками...

Макс. Дать тебе на чай?

Штумм. Ох!

На щите зажигается лампочка вызова номера 42. Макс отключает контакт и поднимается наверх.

Макс выходит из лифта, идет по коридору. Его внимание привлекает записка, торчащая из-под двери номера 40. Макс нагибается, поднимает записку, читает, достает из кармана авторучку и пишет: «Зайду попозже». Затем он засовывает записку под дверь и направляется к номеру 42.

На кровати в номере 42 сидит далеко не молодая женщина в коротенькой кружевной ночной рубашке. У нее такое выражение лица, будто она не хочет заканчивать вечер вот так, в одиночестве. По всей комнате в беспорядке разбросаны ее вещи — ясно, что она живет в гостинице постоянно и основное время проводит у себя в комнате. Ясно и то, что эта женщина (графиня Штайн) — бывшая светская красавица. Она протягивает руку Максу, и тот целует ее. Макс наклоняется над ней и по-матерински укрывает ее одеялом. Графиня принимает это с видом маленькой девочки. Макс наливает ей выпить и подносит бокал. Она пьет, а Макс собирается уходить, но она удерживает его.

Графиня Штайн. Макс, мне приснилось, что ты выступаешь перед аудиторией, которая тебе бурно аплодирует, и ты даже не пытаешься скрыться, как обычно.

Макс. Мне нужно идти.

Графиня Штайн. У меня так болит голова. Дай мне таблетку.

Макс достает лекарство и протягивает ей.

Графиня Штайн. Без воды?

Макс раздражается.

Макс. Глотай так, вода кончилась.

Графиня Штайн. Они у меня застрянут в горле и...

Макс. Ничего, не застрянут. Глотай.

Графиня даже не возражает, проглатывает две таблетки, кашляет, сжимает еще сильнее запястье Макса, чтобы удержать его.

Графиня Штайн. Мне все еще холодно, Макс.

Макс. Даже не знаю, чем тебе помочь.

Графиня Штайн. У тебя что, не хватает фантазии, Макс?

Макс. У вас тоже, графиня.

Графиня гладит его по руке и шепчет.

Графиня Штайн. Глупенький, глупенький...

Макс резко вырывает руку.

Макс. Вам предоставить обычную услугу, графиня?

Вместо ответа она отворачивается, то ли чтобы заплакать, то ли чтобы выказать свою обиду. В это время Макс выходит из номера.

Макс спускается в подвал, входит в комнату гостиничной обслуги. На кровати спит парень. Это Адольф. Макс трясет парня, и тот просыпается.

Макс. Ступай в сорок второй. Она тебя ждет.

Адольф. Я устал. Дай мне поспать. Пойду потом.

Макс. Ты пойдешь сейчас.

Макс резко кладет ему руку на спину.

Макс. Деньги ты ведь потребовал вперед. За целый месяц. Мне нравятся люди, соблюдающие трудовые соглашения.

Адольф, уловив угрожающий тон Макса, подчиняется.

Адольф. О'кэй, о'кэй, но, правда, от нее разит какими-то духами, которые я терпеть не могу, может, они и шикарные какие, но меня от них тошнит.

Макс. Куда ей до тебя, воняющего жареной рыбой и помоями...

Макс смеется. Адольф садится на кровать и начинает надевать носки.

Адольф. Почему помоями?! У меня мужской одеколон «Рубинштейн» для деловых и удачливых мужчин!

Адольф произносит это с иронией, Макс смеется и протягивает голому Адольфу трусы и брюки.

Макс и Адольф входят в лифт. Адольф застегивает рубашку, а Макс — ширинку на его брюках.

Адольф *(иронически)*. Спасибо.

Лифт останавливается. Макс открывает дверцу, хлопает Адольфа по плечу, как бы напутствуя: «Держись, парень, ты должен исполнить свой долг».

Вестибюль гостиницы. Шумный приезд многочисленных постояльцев. Все вернулись из оперного театра и теперь бурно что-то обсуждают. Шум стихает, как только появляется пара, притягивающая всеобщее внимание. Дамы и господа спешат пожать им руки, а мужчину все поздравляют. Макс смотрит на пару в центре вестибюля, окруженную толпой. Ему плохо видна женщина, и он пытается рассмотреть ее среди множества лиц... Но вот часть присутствующих направляется к бару, а часть —

к стойке ночного портье. Макс выдает ключи. Однако все его внимание приковано к одной паре... Вот они и подошли. Он — видный, красивый мужчина, она — невероятно привлекательная брюнетка лет тридцати.

О н. Двадцать пятый, пожалуйста.

Но Макс смотрит в упор только на нее, как на невесть откуда явившееся видение. Поначалу она в задумчивости не обращает внимания на ночного портье, но затем вдруг поднимает глаза и встречается взглядом с Максом... Вспышка изумления и замешательства озарила ее лицо, но она быстро взяла себя в руки. Муж в это время разговаривал с каким-то мужчиной и ничего не заметил, а лишь повторил.

О н. Двадцать пятый.

Макс тоже взял себя в руки. Он выдает ключ, и пара удаляется в сторону лифта. Макс провожает их долгим взглядом.

Ш т у м м. Ты видел эту парочку? Кто такие?

Макс кивает, погруженный в собственные мысли. Открывает книгу регистрации гостей, смотрит, кто записан в графе «Номер 25».

В н у т р е н н и й г о л о с М а к с а. ...Энтони Атертон и Лючия Атертон...

Штумм подходит ближе.

Ш т у м м. Они утром прибыли, и дневной портье говорит, что...

Макс резко перебивает его.

М а к с. Что говорит?

Ш т у м м. Что он дирижер.

М а к с. Ну и что?

Ш т у м м. Да так... ничего.

Штумм вновь принимается за работу. Макс в задумчивости идет закрывать входную дверь. Затем он садится на стул, обхватывает голову руками, словно хочет сосредоточиться. Его мысли в прошлом, его память пытается воскресить нечто давно ушедшее...

По улице проходит толпа депортированных мужчин, женщин, детей. Среди них юная и очень красивая брюнетка в летнем платьице, светлом, легком и прозрачном, как будто девушка собралась на праздник. На одной стороне улицы — группа солдат и офицеров. Когда девушка проходит мимо них, они начинают разглядывать ее и что-то обсуждать между собой. Девушка испуганно скрывается в толпе.

Воспоминания Макса прерываются, так как появляется Клаус — постоянный обитатель гостиницы. С виду — настоящий джентльмен.

К л а у с. Здравствуй. Ты ждал меня?

М а к с. Конечно, конечно.

Они направляются к стойке. Макс несет чемодан Клауса.

К л а у с. Все тот же номер?

Макс кивает. Кладет на стол ключ и протягивает Клаусу книгу регистрации. Клаус берет ручку, но прежде чем расписаться в книге, смотрит Максу в лицо.

К л а у с. Ты какой-то странный. Что, беспокоишься по поводу четверга?

Макс пожимает плечами. Клаус вписывает свою фамилию в книгу.

К л а у с. Вот уж не стоит нервничать. Твое дело чистое. Можно сказать, никаких свидетелей.

Макс кивает, берет чемодан Клауса и направляется к лифту.

К л а у с. Ты должен быть доволен. В последнее время мы занимались только тобой. Профессор говорит, что у тебя особый случай.

Макс ставит чемодан в лифт и собирается закрыть его.

К л а у с. Чуть погодя придет профессор. Впусти его.

М а к с. Хорошо. Спокойной ночи.

Лифт поднимается. Макс поворачивается на стуле и выключает свет в вестибюле. Вновь возникает воспоминание, прерванное появлением Клауса.

Большая комната, очередь из обнаженных людей (тех же самых, которых мы видели в толпе на улице). Немцы проводят осмотр и сортировку заключенных. Среди офицеров — Макс в эсэсовском мундире. Он снимает происходящее на пленку. Среди заключенных и красивая девушка в нарядном платье. Но сейчас она голая и униженная. Макс направляет на нее объектив кинокамеры, подходит к ней все ближе и ближе...

Штумм подходит к Максу и зажигает свет.

Ш т у м м. Ты что, спал?

Макс широко открытыми глазами тщетно пытается уловить ускользнувшее воспоминание. Он страшно раздражен, что ему помешали.

М а к с. Нет! Оставь меня в покое!

Штумм явно обиделся. Отходит от Макса.

Ш т у м м. Извини, но мне надо работать.

Макс не отвечает, он что-то обдумывает... Подходит к репертуарной афише и читает: «21—23 ноября. «Волшебная флейта» В. А. Моцарта. Дирижер — Энтони Атертон». Продолжая о чем-то размышлять, Макс отправляется на поиски Штумма и, найдя его, обращается к нему елейным голосом.

Макс. Извини меня... У меня тут неприятности.

Штумм. Какие, расскажи.

Макс. Сейчас не могу, но обязательно расскажу. Ты же знаешь, только с тобой я душу и изливаю... Ты не мог бы сделать мне одолжение?

Штумм. Если смогу...

Макс. Подмени меня завтра вечером.

Штумм. Как это?

Макс. Здесь за стойкой. Тебе что, не нравится моя служба? Наденешь мой пиджак и будешь вежливо так отвечать.

Штумм в изумлении смотрит на Макса.

Макс. Ну так сможешь или нет?

Штумм. Конечно, смогу.

Макс. Спасибо.

Макс возвращается на свое место. И в это время раздается звонок.

Штумм. Я открою.

Макс встает со стула, когда вновь прибывший подходит к стойке. Это Ганс, профессор.

Макс. Это ты, Ганс?

Ганс. Ты что, спал?

Макс. Нет.

Ганс. Меня ждет Клаус. Он все в том же номере?

Макс кивает. Ганс направляется к лифту, приветствует Штумма, поднимается наверх.

Макс пытается вернуться к своим воспоминаниям.

Гостиничный номер супругов Атертон. Маэстро Энтони Атертон снял смокинг, надел элегантную шелковую пижаму и, ложась в постель, протягивает руку к стопке газет. Дверь в ванную открыта. Там Лючия Атертон с помощью ватного тампона перед зеркалом медленно-медленно снимает с лица косметику. Она взволнована, ее память блуждает где-то в прошлом, воскрешая тревожные события.

Энтони поднимает телефонную трубку.

Энтони. Бутылку холодной минеральной воды.

На пороге ванной в ужасе появляется Лючия.

Лючия. Не надо! Не надо! Не звони!

Но Энтони уже положил трубку. С изумлением он смотрит на жену.

Энтони. Что на тебя нашло?

Лючия сразу же приходит в себя.

Лючия. Ничего... извини.

Она возвращается в ванную, но на этот раз закрывает за собой дверь. Из комнаты раздается голос мужа.

Энтони. Ты что, неважно себя чувствуешь?

Лючия отвечает ему, почти кричит.

Лючия. Нет! Все хорошо!

Однако Лючия на самом деле в большой тревоге. Она пытается успокоиться — хочет протереть лицо, льет жидкость из флакона на ватный тампон, но флакон падает. Только тут она замечает, что у нее трясутся руки. Она успокаивается, продолжает приводить себя в порядок. Замирает на месте. Слышен голос мужа: «Войдите». Слышно, как входит Макс, ставит поднос и спрашивает: «Больше ничего не надо?» Муж отвечает: «Нет, спасибо»... Макс закрывает за собой дверь. Наконец-то. Лючия неподвижна, кажется, она вот-вот потеряет сознание. Опираясь о стену, она потихоньку сползает на пол. Глаза ее смотрят вдаль, и она видит то, что, казалось, похоронено навсегда.

Вот она — юная, голая, бежит по белой комнате. Она подбегает к закрытой двери, а затем оказывается у стены. Офицер-эсэсовец (Макс) стреляет в нее с близкого расстояния. Она пытается увернуться, а он стреляет вновь. Офицер не хочет убивать ее, он хочет ее напугать. Она падает на пол в шоковом состоянии. Офицер поднимает ее и уносит.

Голос мужа возвращает Лючию в настоящее.

Энтони. Лючия! Ты идешь?

Лючия. Иду! Я еще не закончила.

Однако она так и остается сидеть на полу, как будто не хочет вовсе выходить отсюда.

Номер Клауса. Клаус, в пижаме и халате, сидит в кресле. На коленях у него — папка, в руках —

лист бумаги. Напротив него сидит Ганс, который курит толстую сигару, отчего некурящий Клаус часто кашляет.

К л а у с. ...Я мог бы продолжать зачитывать тебе строки из многочисленных дел. Документация, которую мне удалось собрать, обширна и надежна.

Г а н с. Говори потише, осторожно!..

К л а у с. Да кто нас может подслушать... Ладно тебе...

Клаус наливает коньяк, кашляет.

К л а у с. Мне удалось выяснить, не спрашивай, каким образом, что известно о Максе ищейкам. Вот, послушай: «Максимилиан Тео Альдорфер. Сделал карьеру в окружении Кальтенбруннера. Служил в Венгрии в отделе 4Б. Проживает под вымышленным именем». И так далее... «В Нюрнбергском архиве на него заведена папка...» и так далее. В досье он обозначен цифрой три, что означает «мелкая рыбешка». Однако есть приписка: «Водил дружбу с «крупными рыбами».

Клаус откладывает документ.

К л а у с. Поэтому можно предположить, что он находится в розыске. У Макса была богатая

фантазия. Он изображал из себя врача или санитара, что давало ему возможность делать сенсационные, ударные снимки. Понятно, что из всех его пациентов в живых не осталось никого. Однако вот взгляни на этот снимок...

Клаус показывает Гансу черно-белую фотографию массовой расправы. Указывает пальцем на фигуру убегающего человека.

К л а у с. Этому вот удалось сбежать. Позже его поймали, но оставили в живых — выяснилось, что он отменный повар. К тому же он был очень услужлив. Сейчас у него собственный ресторан на берегу реки. Именно он предупредил меня, что Макс оставил в живых одну девушку...

Г а н с. Найди ее.

К л а у с. Конечно. Ты видел Макса? Он показался мне очень взволнованным.

Г а н с. Я прекрасно понимаю его. Не будем держать его в большом напряжении. Он единственный, кто еще должен пройти проверку... Я понимаю, Клаус, что эти документы находятся в надежных руках... но лучше бы от них побыстрее избавиться...

Лючия никак не может заснуть. Она включает радио, делает его потише, чтобы не разбудить мужа, и, в конце концов, выключает. Она ложится поближе к Атертону, как бы ища его защиты, и закрывает глаза...

Ночь. Офицер несет девушку по коридору, а затем укладывает на кровать в белой комнате и привязывает ее руки к спинке кровати.

Лючия широко раскрывает глаза, садится и закуривает. Она явно не хочет избавляться от воспоминаний. Тишина ее раздражает. Она вновь включает радио и убавляет звук до предела.

Макс погружен в свои воспоминания, которые прерываются вызовом из номера 40. Макс смотрит в нерешительности на лампочку, затем отключает контакт и направляется к лифту.

Макс стучит в дверь номера 40 (того самого, у которого он задержался, чтобы прочитать записку). Из комнаты раздается «Войдите». И Макс входит.

Номер 40, как и номер графини Штайн, явно не временное пристанище, а место постоянного пребывания его обитателя. На столиках множество фотографий в серебряных рамках, стены увешаны афишами. Хозяин этого номера — бывший танцовщик Берт Бегеренс, ему около пятидесяти. Он с нетерпением ждал Макса.

Берт. Ты что, забыл?

Берт растянулся на кровати с рассерженным видом.

Макс. Да нет. Я уже собирался прийти, но...

Берт. Ладно. Займись светом...

Берт встает и направляется к небольшому трюмо подгримироваться. Гостиная превращена в подобие сцены. Столы и кресла сдвинуты в стороны. Макс устанавливает свет... Берт ставит пластинку. Это «Кавалер розы» Штрауса. Берт готов. Макс садится на стул в центре «сцены» — он будет играть роль Софии, юной красавицы, которой сейчас будет объясняться в любви красивый юноша Оттавио. Берт с серебряной розой в руках начинает танцевать перед Максом... Макс смотрит на танцовщика, пока его не уносят воспоминания...

Большая черная комната. Огромная фотография Гиммлера. Перед группой офицеров танцует полуобнаженный Берт. Он намного моложе. А с пластинки на старом патефоне звучит Штраус...

Большая серая комната. Заключенные проходят по очереди перед эсэсовцами для осмотра и сортировки... Вот и девушка, которую мы видели раньше. От стыда она низко опустила голову. Макс очень возбужден. Он не может отвести от нее глаз (он перестал снимать). Женщина-эсэсовка осматривает ее, затем заглядывает в рот и отсылает к кучке других заключенных.

Номер Берта. Спектакль окончен... Макс достает из кюветки шприц. Берт лежит на постели ягодицами кверху. Макс кладет шприц на большой кусок ваты и оглядывает флаконы с лекарствами.

Макс. Что тебе ввести?

Берт. Люминал. Я без него не засыпаю.

Макс находит упаковку ампул с люминалом.

Макс. А ты не пробовал читать перед сном?

Берт. Пробовал. Только сразу начинаю размышлять. А от этого еще хуже. Я встаю, выхожу... а чем это заканчивается, ты сам знаешь.

Макс вскрывает ампулу.

Макс. Тебе нужен телохранитель.

Берт. Если бы ты захотел им стать, Макс... Если бы я был богачом, я бы нанял тебя... Ты согласился бы?

Макс. Конечно.

Берт. Ты говоришь так, потому что знаешь, что я не могу...

Макс приближается к Берту со шприцем и куском ваты.

Берт. Да ты бы и не согласился. Ведь ты никому не хочешь подтирать задницу. И правильно делаешь.

Макс делает укол.

Берт. Молодец... У тебя получается не больно.

Макс вытаскивает иглу.

Номер Лючии и Энтони. Лючия пьет кофе, а Энтони листает венские газеты, ищет отзывы на премьеру. Лючия явно погружена в воспоминания.

Энтони *(читает)*. «Необычайно элегантная интерпретация, которая останется незабываемым событием нынешнего сезона Фольксоперы...» и так далее... «я, должен признаться, не знаю, чего еще можно ожидать от маэстро Атертона, который пользуется в Вене вполне заслуженной славой...» *(Поворачиваясь к Лючии.)* Ты что, меня не слушаешь? Тебя же всегда интересовали отзывы, и мы всегда читали их вместе...

Лючия *(резко)*. Оставь меня в покое!

Атертон. Что ты сказала?

Лючия. Я сказала, что хочу уехать отсюда! Я хочу уехать из этого города!

Но Атертон все еще осмысливает прочитанное и, как будто не услышав Лючию, продолжает.

Атертон. А ты заметила, что вытворяла первая скрипка? Эта дура Готтер...

Лючия смотрит на него с презрением и кричит.

Лючия. Я сказала, что я уезжаю!

Атертон смотрит на нее с недоумением.

Атертон. Да ты с ума сошла, я должен быть в театре сегодня вечером.

Лючия. Я уеду одна.

Атертон. Куда же ты собралась?

Лючия. Прочь из этой гостиницы, из этого города...

Атертон подсаживается к ней на кровать.

Атертон. ... и прочь из этой страны.

Лючия кивает, затем вдруг зарывается лицом в подушку. Атертон смягчается.

Атертон. Не понимаю... Мне казалось, что ты с радостью поехала со мной.

Лючия трясет головой, как бы говоря «нет, нет и нет».

Атертон. Да и гастроли уже заканчиваются, осталось всего несколько дней. Уже завтра мы уезжаем во Франкфурт, где этот дурак импресарио, через три дня Гамбург, потом Берлин — и всё.

Атертон пытается приподнять ее. Она поворачивается. Оказывается, она не плачет, а смеется. Атертон ошеломлен. Но тут же обнимает ее и ласково говорит.

Атертон. Ты моя безумная, безумная, безумная...

Стук в дверь. Лючия сразу же напрягается, она явно напугана.

Лючия. Не открывай!

Атертон. Почему? Это портье с газетами. Утром пришли не все.

Стук повторяется.

Атертон. Войдите!

Лючия пытается взять себя в руки, но смотрит на дверь с явной тревогой. Дверь открывается, входит портье. Это не Макс, это дневной портье. Напряжение исчезает с лица Лючии. Портье кладет газеты, получает чаевые, прощается и выходит.

Макс, закончив работу, выходит из гостиницы вместе с Клаусом. Идет дождь.

Клаус. Назначено на один из ближайших вечеров. Подготовь помещение. Придут все. Они, кажется, напали на след одного свидетеля. Кое-что известно Марио, повару. Об этом будет разговор на совещании.

Макс. А нельзя было подождать еще некоторое время?

Клаус. Нет. Я считаю, чем быстрее мы закроем твое дело, тем лучше.

Они сердечно прощаются и расходятся. Макс смотрит на удаляющегося Клауса. В его голове созрел план...

Макс и владелец ресторана Марио, итальянец, сухопарый смуглый мужчина с усами, идут по направлению к реке.

Марио. ...Но ты ведь сюда приехал не пейзажами любоваться. Так в чем дело? Что-то произошло?

Макс. Судебное дело. Клаус вечно спешит...

Марио. Рано или поздно и ты должен был задуматься над тем, что ты натворил. Вы правильно делаете, что опережаете более неприятные события. В газетах часто сообщают то об одном, то о другом обвиняемом.

Макс. Вот именно. И только такие коллаборационисты, как ты, ускользают.

Ресторан Марио. Макс и Марио сидят за столом. Жена Марио Грета улыбаясь подходит к столу. Грете за сорок, блондинка. Она обращается к Максу, которого явно хорошо знает.

Грета. Поешь чего-нибудь?

Макс. Да, Грета, спасибо. Как идут ваши дела, хорошо?

Грета. Благодаря ему. Он занимается кухней.

Марио. Ступай, Грета. Нам надо поговорить.

От этих слов Грета мрачнеет.

Грета. Хорошо, увидимся позже.

Оставшись наедине, Макс и Марио продолжают разговор.

Макс. ...Ты уже видел Клауса? Он тебя о чем-нибудь спрашивал?

Марио. Да, я видел Клауса. Он расспрашивал меня о той девчонке, которую ты забрал тогда. Она была дочерью какого-то социалиста... кажется, из Вены... нет? Странные вы, однако, люди. Я же не собираюсь идти в полицию. Столько воды утекло! Клаус мне показал фотографию девушки. Я ему ответил, что не помню, я сказал, что не узнаю ее. Я хочу жить спокойно, да и Грета так думает.

Макс. Спасибо, Марио. Кроме того, я никогда никому не рассказывал, как ты спасал свою шкуру.

Марио. Смотря в какой ситуации эту шкуру спасаешь. Ты меня не ставь с собой на одну доску.

Макс. Я понимаю. Но все равно мне кажется, что было бы лучше раз и навсегда с этим покончить, а значит, поговорить спокойно обо всем еще раз. Ты как насчет рыбалки?

Марио. С удовольствием, только если не слишком далеко.

Макс. А может, в это воскресенье?

Марио. Я не против.

Макс кивает, широко улыбаясь.

Вена. Фольксопера. Первое действие «Волшебной флейты». Дуэт Памины и Папагено. Маэстро Атертон дирижирует с той самой грациозностью, которая восхитила венских критиков. Лючия Атертон в поистине королевском наряде сидит в первом ряду. Она с большим вниманием наблюдает за мужем. У нее боковое место, поэтому ей виден его профиль. Из боковой двери появляется служитель с Максом. Он указывает Максу на свободный стул у стены примерно на уровне третьего-четвертого ряда. Макс дает ему чаевые и, прежде чем отправиться на свое место, оглядывает сидящих в первом ряду, явно пытаясь найти того, кто ему нужен. И он ее находит. И тогда идет на свое место, берет стул и ставит его на уровне первого ряда. Садится. На Максе гостиничная униформа, мало подходящая для данного случая, однако на него никто не обращает внимания. Никто его не знает, никто не знает его истории, никто, кроме одной женщины, на которую он смотрит, не сводя глаз ни на мгновенье,— для этого он и пришел сюда. Чтобы смотреть на Лючию Атертон. Лючия не видела, как он вошел в зал, но она его чувствует. Она оборачивается и встречается с его взглядом. Ее охватывает сильное возбуждение, почти не выказываемое внешне. Она пытается совладать со своими чувствами. С большим усилием заставляет себя смотреть на сцену, на мужа, причем смотрит она на него так, будто собирается вот-вот наброситься. А Макс продолжает смотреть на нее. Она сопротивляется из последних сил. У нее начинает дрожать рука.

Вестибюль гостиницы. За стойкой Штумм в униформе портье. Он переполнен чувством огромной ответственности и готов выполнить любую просьбу. Звонок не заставил себя ждать. Он снимает трубку. Это графиня Штайн.

Штумм. Макса нет... Я на подмёне... Макс почувствовал себя плохо... Он пошел искать дежурную аптеку... Да, графиня, конечно.

Кладет трубку и идет к лифту.

Лючия Атертон делает отчаянные попытки игнорировать присутствие Макса, не чувствовать на себе его волнующий взгляд. Она испытывает сильное искушение либо обернуться, либо сделать нечто такое, что смогло бы разрушить чувственный мост, наведенный Максом между ними. Но не может этого сделать. К тому же музыка Моцарта еще более усугубляет любовную тему, создает атмосферу, близкую к экзальтации. Максу удается подавить волю женщины, а именно этого он и хотел добиться. Теперь кое-что вспоминается более четко...

Большая комната типа больничной палаты. Макс лежит на кровати. Ищущая рука девушки... Макс неподвижен, и рука движется смелее...

Воспоминание прерывается в один миг, потому что Лючия роковым образом оборачивается: их взгляды встречаются на одно лишь мгновение, которое кажется бесконечным. И в глазах Лючии уже нет первоначального страха, сейчас в них отчаяние, но и отблеск какой-то жизненной силы, ранее нам не известной. Но все это лишь на мгновение. Лючия тут же отвернулась и немного склонила голову, как бы пытаясь сбить внутреннее напряжение. И вот вновь ее лицо обретает уверенность.

На сцене Тамино играет на волшебной флейте. Лючия все свое внимание сосредоточивает на теноре. Ария заканчивается, и Лючия вновь оборачивается, на этот раз с невероятной уверенностью. Но Макса нет. Место его пусто. Лючия в замешательстве. Кажется, она сама вызвала к жизни этот образ. Она взволнована, хотя никто ее уже не смущает.

Вестибюль гостиницы. Дневной портье идет в бар и подходит к Энтони Атертону, который стоит рядом с женой.

Дневной портье. Маэстро, ваша машина подана.

Атертон. Спасибо, я уже иду.

Портье удаляется. Атертон встает, берет шляпу и плащ с кресла.

Атертон. Итак, послезавтра в отеле «Вебер», но если ты полетишь тем рейсом, которым хотела, я пошлю в аэропорт машину, чтобы тебя встретили.

Лючия кивает, потом подходит к Энтони, обнимает его с большим душевным порывом, она просто стискивает его в объятиях. Энтони замечает тень печали на ее лице.

А т е р т о н. Удивительная ты все-таки у меня. Вот сейчас, кажется, ты бы с удовольствием полетела со мной, да?

Лючия кивает.

А т е р т о н. А как же покупки, о которых ты столько говорила? Уже не хочешь?

Л ю ч и я. Нет.

А т е р т о н. Сейчас у меня нет времени ждать тебя. Лети тогда вечерним рейсом. Хотя ты можешь полететь так, налегке. А вещи нам вышлют во Франкфурт... Ну так летим?

Лючия в замешательстве. Она не может решиться. Она вдруг засмеялась, но с такой тоской в глазах, что муж просто не может ничего понять.

Л ю ч и я. Какая же я дура!.. Иди!.. Беги, а то опоздаешь на самолет.

Венская улица. Макс выбирается из старенького «Фольксвагена». На нем куртка, резиновые сапоги — он явно вернулся с рыбалки. Достает из багажника спиннинги и быстрым шагом входит в скромный дом на окраине Вены.

Он открывает дверь своей квартиры и сразу же попадает в гостиную. В комнате стол, диван, сломанное кресло и большая ширма, скрывающая подобие спальни — здесь кровать, шкаф и две двери, одна из которых ведет в ванную, а другая в крошечную кухню. Макс ставит к стене спиннинги, затем раздевается, бросая все на диван, включая корзинку, из которой вываливается рыба. Идет на кухню, берет банку пива, пьет, садится на кровать, забирается под одеяло. Сразу же закрывает глаза, чтобы заснуть, но тут же открывает их — его тревожит недавнее воспоминание, голос Марио.

Г о л о с М а р и о. Да здесь рыбой и не пахнет! Один мой посетитель уверял меня, что именно здесь он наловил четыре килограмма щук... Я, правда, ему не поверил — слишком быстрое течение. Форель здесь, может быть, и водится, а вот щука нет. Ты что это? Макс! Ты что делаешь? Не надо! Макс!

Лючия бродит по почти пустынным узким улочкам Вены. Она оглядывается по сторонам, как это обычно делает человек, вернувшийся домой после долгих лет отсутствия и не находящий в себе сил сжечь воспоминания. Старые стены, сладкое, пронизанное музыкой рококо особняков, в одном из которых на улице Блютгассе жил Моцарт... Лючия входит в полутемный дворик... Читает на мемориальной доске, что именно здесь Моцарт написал «Волшебную флейту»... Лючия погружается в воспоминания, от которых ей никогда не избавиться.

Лючия в больничной палате... все вокруг зеленого цвета. Зеленоватые заключенные. Лючия лежит в постели. Макс присел к ней, чтобы перевязать рану на руке. Поначалу она испытывает отвращение и страх, но потом доверяется ему, а когда он целует ей рану, она становится его соучастницей.

Вена. Старый бар «Лоос», построенный в начале века. Возможно, первый в современном смысле бар в Европе. В той Европе-шлюхе, которая здесь с вызовом себя демонстрирует.

Воспоминания Лючии закончились, они продолжаются лишь на фоне звукового ряда. Лагерь, улицы, бар — все это образы одной и той же картины, элементы сплошного взволнованного чувства.

Старая Вена. Лавка антиквара. Старинный фарфор и часы с боем. Лавки и особняки на Куррентгассе и Йордангассе не меняются уже лет пятьдесят. Даже витрины не обновлялись. Слегка дрожащей рукой Лючия трогает хрупкие вещицы, интересуется ценами. Здесь также целая куча старых шалей, платьев двадцатых годов. Лючия выбирает одно из них. Это девичье шелковое розовое платьице с воланчиками... Всплывает какое-то воспоминание и тут же исчезает. Лючия покупает платье.

Большой зал в гостинице. Ночь. Макс один в довольно большом зале расставляет столы и стулья таким образом, что постепенно зал приобретает вид помещения, предназначенного для совещания, суда, а может, и для спектакля. В центре остается только один стол, в отдалении — стул. Макс на некотором расстоянии от стола выстраивает в ряд еще пять стульев — совсем как в театре. Потом ставит на стол бутылку минеральной воды и один стакан.

Лючия Атертон по коридору третьего этажа подходит к лифту, но прежде чем нажать кнопку, задумывается. Она решает спуститься пешком. Бесшумно сходит вниз и, когда ее уже можно увидеть из вестибюля, вдруг замедляет шаг, как будто хочет ошеломить кого-то своим появлением. Кого? Макса?

Вестибюль пуст. За стойкой никого нет. Однако подальше в кресле спит Штумм. На нем униформа портье. По всей видимости, ему дано задание охранять вход. Слышны чьи-то возбужденные голоса. Лючия идет в направлении, откуда раздается шум.

Дверь в банкетный зал приоткрыта, и Лючия может заглянуть внутрь, не приближаясь к дверям. В банкетном зале поодаль от других мест сидит Макс. Клаус расхаживает по залу и говорит. Вокруг стола сидят Ганс, Берт Бегеренс и еще два человека, которых мы видим в первый раз: Добсон и Курт. На столе — открытая папка Клауса, в которой копается Ганс.

Клаус. Ганс постоянно упрекает меня в том, что я делаю слишком большой упор на реальную сторону нашего дела в ущерб психологическому аспекту, который он считает более важным. Но ведь я всего лишь адвокат, и вы прекрасно знаете, чего мне удалось добиться. Из трехсот наших бывших товарищей по партии, оказавшихся в эти годы на скамье подсудимых, более двухсот были привлечены к ответственности по показаниям свидетелей, а сто человек были выявлены международными военными трибуналами, созданными союзнической комиссией. Еще одной конторой, чрезвычайно опасной для нас, является Центр военной документации, расположенный здесь, в Вене. Вы только представьте себе: у них имеются списки восьмидесяти тысяч офицеров СС. Но я доберусь и до этих списков. Со временем я приглашу вас взглянуть на опаснейшие документы, содержащие доказательства против Макса. Там вся деятельность Макса, все, что вершилось по его приказам. Он сам отдавал приказы об уничтожении... Как всегда, необходимо выяснить, знают ли наши враги об этих документах или же я первый наткнулся на них в архивах... Если это так, то Макс может оставаться в тени, чего он и хочет.

Ганс. Мы же с вами вместе решили проанализировать все наши личные истории, рассказать все без утайки и без страха. Мы должны, наконец, понять, являемся ли мы жертвами чувства вины или нет. Если являемся, то мы должны от него избавиться. Ведь комплекс вины — это нарушение психики, это невроз.

Клаус. Давайте не будем обманываться. Память будоражат вовсе не тени, а конкретные глаза, осуждающие тебя, и перст, указующий на тебя при всем народе. У Марио, повара, есть информация о наличии свидетелей. Надеюсь, все его знают... Особенно Курт. Ему пригодилась бы эта информация. Именно поэтому я хотел, чтобы Марио тоже сегодня присутствовал. Но он неожиданно исчез. Никто не знает, где он?

Макс. Зачем нужны свидетели? Ганс, ты прекрасно знаешь мое прошлое. Зачем же копать еще глубже?

Ганс. Такова моя профессия. И ты ведь сам согласился с публичным расследованием, с групповым анализом наших историй.

Макс. Да, все так. Один говорит, другие слушают. Но ведь в конце концов что-то должно произойти внутри нас?

Ганс. Кое-что происходит. Поначалу мы все испытывали страх, теперь уже нет.

Клаус. И еще кое-что происходит, Макс. Я исполняю роль дьявола. Для этого я нахожу опасные документы и в конце концов дарю их своим бывшим товарищам по партии, чтобы мы могли разжечь чудный костер. У меня также имеется прелестный список свидетелей, за которыми я слежу. Именно за ними и надо следить, Макс, потому что сейчас они не такие ручные, как раньше.

Берт. Макс, ты должен доверять Клаусу. Вспомни, когда мы разбирали мое дело, мне было так же плохо, как тебе сейчас. Но весь разговор, и обвинения, и защита пошли мне на пользу. Мы сцепились с Клаусом, ты помнишь, по поводу писем, компрометирующих меня, которые ему удалось отыскать. И все это пошло мне на пользу, в конце концов.

Курт. Главное то, что Клаус сжег что-то около тридцати документов, касавшихся тебя.

Берт. Но твои-то он сжег тоже.

Курт. Конечно. Нас теперь днем с огнем не сыщешь ни в одном военном архиве. Верно, Клаус?

Берт. И с тобой все так же закончится, Макс.

Макс. Клаус, живых свидетелей не осталось, даже если они и есть, оставим их в покое, пусть все забудут...

Лючия охвачена сильным волнением. Она удаляется на цыпочках, убегает. Она боится, что ее могут заметить. Поэтому быстро овладевает собой, пересекает вестибюль. Она внешне спокойна, но напряжена, словно сомнамбула.

Гостиница. Штумм уже проснулся. Лючия подходит к лифту и, когда Штумм открывает перед ней дверцу, отрицательно качает головой и поднимается по лестнице пешком.

Номер Лючии. Она очень взволнована тем, что услышала. Она запирается на ключ. Идет в ванную. Здесь она включает и верхний свет, и бра над зеркалом. Все предметы как бы теряют тепло,

становятся холодно-мертвенными. Она пьет из-под крана, яростно извергающего воду. Не обращая внимания на брызги, попадающие ей на волосы, продолжает пить, затем открывает кран ванны и тут же его закрывает. Возвращается в комнату и замирает, прислонившись к стене...

...Та же самая комната как бы преобразуется в другую. Лючия Атертон «видит», как Макс ласкает юную Лючию. Он ласкает ее очень нежно и набрасывает ей на плечи какое-то необычное марлевое платьице. И это не просто любовная ласка, а некое подобие благоговения. Он берет ее за руку и заставляет кружиться в этой неубранной, грязной комнатенке. Здесь больше никого нет, и это кружение выглядит нарочито торжественно и чинно.

В это время группа бывших нацистов продолжает «совещание», так и не узнав, что их подслушивали. Клаус обращается к Максу, пытаясь внушить ему важнейшую мысль.

К л а у с. Даже если в документе речь идет о тысячах людей, пусть даже десятках тысяч, он производит меньшее впечатление, чем один-единственный свидетель, живой и осмелившийся глядеть тебе прямо в глаза. Именно поэтому опасны свидетели. Именно поэтому я разыскиваю их с таким упорством и «сдаю их в архив».

Г а н с. Макс, наше следствие — сугубо личное наше дело. И оно имеет терапевтический эффект, верно? Чем сильнее столкновение, тем полезней результат. А ведь только свидетели могут спровоцировать его, вспомнив подробности, излив душу... Вы же сами видели, верно? Только под тяжестью их обвинений мы можем определить степень нашей способности защищаться.

Д о б с о н. Мы должны защищаться. Война не окончена! Если ты хочешь жить, зарывшись в землю, как крот, то живи. А мы вновь обретем прежнюю волю и никогда не перейдем во вражеский стан.

М а к с. Но я же никогда не сдавался! Я ведь здесь, с вами.

Г а н с. И ты должен быть доволен, Макс... Я, Клаус, Курт и Добсон, и Берт, все мы уже чисты. Все свидетельства исчезли. Катарсис! Возрождение! Нам не пришлось выслушивать от тупых, скудоумных судей, готовых поставить нас к позорному столбу, дурацкие вопросы: «А почему вы не ослушались, почему не протестовали, почему не кричали во всю глотку, что происходило в том аду?..» Вот те на! Да потому что все всё знали! Только всем было наплевать! И так было всегда, Макс... Или же тебе хотелось оказаться на скамье подсудимых и услышать эти вопросы от стада баранов? Скажи спасибо Клаусу, умыкнувшему документы, которые позволили бы журналистам смешать тебя с грязью, как многих наших бывших товарищей по партии. А мы эти документы сожжем, как и все предыдущие.

М а к с. А я всегда считал, что этого недостаточно... Я хочу жить в одиночестве, как крот, зарывшийся в землю.

К у р т. Макс, когда государство развязывает войну, оно это делает, чтобы выиграть, а не проиграть. И разве это не абсурд, когда после этого устраивают охоту против лучших представителей нации?

Г а н с. Если Курт говорит, как политик, коим он и является, то я скажу, как психиатр: тебя угнетает комплекс вины, он связывает тебе руки... Комплекс вины — это библейское изобретение.

М а к с. А при чем здесь Библия?

Г а н с. Каин убил Авеля и был проклят. Библия полна мифов, которые порождают чувство вины. Пора перестать читать эту книгу и перейти к другой.

Возникает пауза. А потом вступает Клаус.

К л а у с. Твои замечания, Ганс, весьма интересны, но я хотел бы вернуться к сути дела. Мне просто необходимо найти показания одного важного свидетеля, о котором как-то упомянул Марио...

Д о б с о н. Так кто же это?

К л а у с. Пока я знаю только одно — это женщина.

Клаус смотрит на Макса.

М а к с. Ни о какой женщине я не знаю.

Лючия Атертон бродит по гостиничному номеру, приложив руки ко лбу, как будто она в сомнении... Наконец, она принимает решение, снимает трубку и напряженно ждет, чтобы ей ответили... На проводе Макс, она делает усилие, чтобы казаться естественной.

Л ю ч и я. Закажите мне Франкфурт. Отель «Вебер»... Номер?.. Минутку!

Берет сумочку и начинает искать листок, который никак не может найти из-за волнения. Наконец, возвращается к телефону с листком.

Л ю ч и я. Вы слушаете?.. 347-229. Прошу вас, побыстрее.

Кладет трубку и ложится на кровать.

Вестибюль гостиницы. Макс говорит по телефону. Он не один. Штумм готовится приступить к работе.

М а к с. Франкфурт, да... Номер я вам уже дал. Да, верно, спасибо.

Вешает трубку. Замечает Штумма, который приветствует его, слегка приподняв шляпу. Небольшая пауза. Макс вновь снимает трубку.

М а к с. Не надо. Отмените Франкфурт. Номер 347-229. Отмените заказ.

Кладет трубку. Достает из кармана телеграмму, предназначенную госпоже Атертон: она уже порвана на две части. Он рвет их еще раз и кладет в карман.

Номер Лючии. На кровати — открытый чемодан, куда Лючия беспорядочно складывает вещи: верхнюю одежду, платья, туфли... Она в панике. Прикуривает сигарету, чтобы успокоиться и подумать. Садится и снимает трубку.

Л ю ч и я. Я хотела узнать: а прямой линии нет? Я подожду... Хорошо.

Кладет трубку. Наконец она обретает спокойствие и пытается закрыть чемодан.

Лифт. Макс нажимает кнопку третьего этажа.

Коридор гостиницы. Через стеклянную дверь лифта Макс видит Штумма со шваброй и ведром.

Макс без стука входит в номер Лючии, предварительно открыв замок. Лючия замерла, она не может двинуться с места. Она молча смотрит на Макса: она парализована, оттого что Макс понял — она хочет уехать. Инстинктивно она отступает назад. Макс идет к ней. Лючия готова спрятаться в ванной, но Макс решительно, хотя и не грубо, толкает ее в кресло. Лючия, вместо того чтобы сесть, пытается по стенке пробраться к двери. Макс вытряхивает вещи из чемодана и роется в них. Несмотря на то что он пытается что-то найти, не спускает глаз с Лючии. Увидев, что она пытается убежать, дает ей пощечину. До сих пор все происходило без слов. От этой тишины лишь возрастало напряжение.

М а к с. Стой! Куда это ты собралась?

Лючия, опомнившись от пощечины, все еще стоит, прислонившись к стене. Она не издает ни звука. Макс заставляет ее повернуться.

М а к с. Я сразу тебя узнал. Зачем ты приехала? Кто тебя звал? Хочешь подать на меня в суд?

Макс подходит к двери и запирает ее на ключ. Лючия снова пытается укрыться в ванной. Макс догоняет ее и вновь бьет. Лючия с криком падает на пол. Макс хочет запереть и дверь ванной, но замирает, услышав крик Лючии, бросается к ней, приподнимает ее и опять укладывает. Она в глубоком обмороке. Макс идет в ванную, смачивает полотенце и возвращается в комнату. Кажется, он сожалеет о содеянном. Он кладет ей на лоб мокрое полотенце, наклоняется и что-то шепчет на ухо. Мы не слышим, что он говорит, но понимаем, что возобновляются отношения, существовавшие между ними в концлагере: сначала — насилие, потом — ласка. Лючия приходит в себя. Взгляд ее полон ужаса. Увидев Макса, она отпрянула. Макс терпеливо ждет, поглощая ее взглядом, полным незаданных вопросов. Она не отводит его руку, хотя оба напряжены, словно ищут контакта. Макс нежно проводит рукой по ее виску, а потом наклоняется и целует.

Следуют взаимные объятия, и тут же — неистовство двух влюбленных, насильно разлученных и наконец обретших друг друга. Макс постепенно раздевает ее и, как ребенка, прижимает к себе. Для Лючии он — любовник, учитель, отец (не будем щепетильными) и даже отец всемогущий, который ее терзает и любит. И эта женщина, или, вернее, эта девочка, не имеет ничего общего с аристократической, благовоспитанной и даже желчной госпожой Атертон. А как же господин Атертон? Совершенно очевидно, что маэстро так и не научился читать по ее глазам, что таится в глубине ее души. Сейчас же с Максом она обрела жизненную силу и необузданное воображение.

Вестибюль гостиницы. Раздаются звонки и зажигаются лампочки номеров графини Штайн и Бегеренса. В вестибюле никого нет. К стойке подходит Штумм.

Ш т у м м. Нет, никого нет... Нет, он поднялся наверх...

Штумм кладет трубку, отмечает вызовы и принимается за работу. В это время появляется Клаус. Он ищет Макса. Штумм видит, как он оглядывается и предваряет вопрос.

Ш т у м м. Он отошел.

К л а у с. Куда?

Ш т у м м. Его вызвали.

К л а у с. И надолго?

Ш т у м м. Зависит от дамы...

К л а у с. Какой дамы?

Клаус протягивает Штумму чаевые.

Ш т у м м. Одна американка, жена дирижера. Может, ей было одиноко.

Клаус морщится от явного наушничества, но продолжает спрашивать.

К л а у с. А как же муж?

Ш т у м м. Он уехал.

К л а у с. А почему же она с ним не уехала?

Ш т у м м. Этого я не знаю, спросите у Макса.

Не вполне удовлетворенный полученной информацией, но полный подозрений, Клаус отходит от Штумма.

Макс уже оделся сам и надевает ночную рубашку на Лючию: делает он это нежно и уверенно. Полусонная Лючия полностью доверяется Максу. Он ее целует, потом еще раз и еще, через облегающую тело ночную рубашку. Она протягивает руку за стаканом, но Макс сам берет стакан, медленно приподнимает ее, чтобы она могла пить. Потом встает и кладет клочки телеграммы на живот Лючии.

М а к с. Телеграмма от твоего мужа.

Лючия не отвечает, лишь отворачивается.

М а к с. Если хочешь во Франкфурт, звонить не надо.

Макс гасит свет. Открывает дверь, которую он до этого закрыл на ключ.

Оказавшись в коридоре, Макс сразу же закрывает дверь на ключ и направляется к лифту. Вызывает лифт и вдруг замечает Штумма. Не скрывая удивления, Макс спрашивает.

М а к с. Ты что здесь делаешь?

Ш т у м м. Работаю, ваше превосходительство.

М а к с. В это время в коридоре делать нечего. И чем же ты занимался?

Ш т у м м. Я же сказал!

М а к с. Убирайся отсюда! Ступай вниз!

С загадочной улыбкой на губах Штумм собирается уходить. Макс заходит в лифт, явно обеспокоенный. Затем он направляется к бару, берет пиво.

М а к с (*как бы размышляя*). Казалось, все потеряно. И вот внезапно призраки обрели плоть... ее голос... ее тело... Это часть меня самого.

Венский крематорий. Похороны Марио. Очень скромная церемония — на ней присутствует человек пятнадцать. Рядом с Гретой две ее дочери. Среди присутствующих Ганс и Клаус. Пастор сухо читает краткую проповедь. В это время появляются Макс и Берт с букетом цветов. Макс выражает свое соболезнование Грете (слов не слышно). Лицо Греты исполнено презрения. Берт и Макс подходят к Клаусу и Гансу.

К л а у с (*понизив голос*). Грета не верит, что это был несчастный случай. Она обратилась к адвокату Морицу. Я его знаю и мог бы поговорить с ним.

Г а н с. Не надо ни с кем говорить. Я поговорю с врачом Греты. Идемте отсюда.

На следующее утро. Лючия подходит к стойке дневного портье. В вестибюле царит оживление: кто-то приезжает, кто-то уезжает. В руках у Лючии сумочка и небольшой чемодан. Увидев ее, дневной портье извиняется перед клиентом и обращается к ней.

Д н е в н о й п о р т ь е. Так вы сейчас уезжаете? Вызвать такси?

Л ю ч и я. Да, будьте добры. И бланк для телеграммы...

Дневной портье. Прошу, госпожа...

Лючия пишет: «Энтони Атертону, отель «Хилтон», Берлин. Не успеваю и в Берлин. Догоню тебя в Нью-Йорке. Я тебе все объясню. У меня все хорошо».

Лючия. Отправьте немедленно, прошу вас.

Дневной портье. Не беспокойтесь, госпожа.

Лючия дает ему большие чаевые и идет к выходу. За ней с чемоданами идет Адольф. Подъезжает такси. Адольф с водителем кладут чемоданы в багажник. Лючия достает из сумочки деньги и протягивает их юноше. Садится в машину и прощается с Адольфом кивком головы.

Лючия. Хайлингенштадтер, 28.

Такси трогается. Чуть позже автомобиль останавливается перед домом Макса.

Лючия с двумя чемоданами в руках с трудом поднимается по лестнице, останавливается, чтобы передохнуть, оглядывается. Убожество дома бросается в глаза. Двери квартир выходят на слабо освещенные лестничные площадки. Лючия ищет квартиру номер 25. Ей приходится преодолеть еще один лестничный пролет. Она тяжело дышит, остановившись перед нужной ей квартирой. Вновь оглядывается. Тень нерешительности промелькнула по ее лицу. Лючия достает из сумочки ключ и открывает дверь. Непонятный шум в темной квартире заставляет ее застыть на месте. Но это всего лишь кошка, выскочившая из комнаты. Лючия втаскивает оба чемодана и закрывает дверь. Она не хочет зажигать свет, пытается привыкнуть к темноте, правда, не полной, так как с улицы пробивается свет. В конце концов она начинает различать очертания мебели. Она садится на диван и начинает медленно снимать перчатки... На кровати спит Макс. Она раздевается и ложится рядом с ним. Кровать узкая, и Макс, почувствовав ее, прижимается к ней поближе.

Ночь. Макс ставит на плиту кофейник. Находит в мойке чашку, наливает кипящий кофе и возвращается к кровати. Лючия дремлет. Макс делает несколько глотков, и в это время Лючия открывает глаза. Он подносит ей ко рту ложечку кофе, и она пьет. Одну ложку — себе, несколько ложек — Лючии. С кофе покончено. Лючия садится на постели: она обнажена, и Макс одевает ее уверенно и нежно. Она безучастная, полусонная.

Они почти не разговаривают друг с другом. Вероятно, их прошлый опыт слишком много говорит за них. Они понимают друг друга по жестам и взглядам. Они обмениваются любовным жестом, который иные бы окрестили эротическим, хотя это всего лишь повторение античного жеста. С одной разницей — сейчас инициатором явилась она, а не он.

Вечер. Вестибюль гостиницы. Макс только что пришел на работу. В вестибюле постояльцы — кто читает газеты, кто пьет у стойки бара. С улицы входит Берт с букетом роз. Смотрит издали на Макса, потом робко подходит к нему.

Берт. Добрый вечер, Макс. Надеюсь, я не опоздал?

Макс смотрит на него с удивлением и нетерпением.

Берт. Мне нужно подготовиться к спектаклю. Стравинский, «Жар-птица». Как мы и договаривались...

Берт вручает Максу букет роз с явным неудовольствием, однако пытается казаться учтивым.

Макс. Нет, сегодня никаких спектаклей. Я не могу отойти от стойки.

Берт поправляет букет в руках Макса. Он очень разочарован.

Берт. Я надеюсь, что спектакль просто переносится. Заодно я еще хорошенько подрепетирую партию... Жаль только цветы вот...

Зажигается лампочка номера 42. Макс, явно нервничая, отключает контакт. Он в нерешительности — подниматься в комнату графини или нет? Она так любопытна... Макс колеблется, потом резко направляется к лифту.

Графиня пытается застегнуть молнию на спине темного вечернего платья. Входит Макс, который, как бы исполняя ритуал, вынимает из вазы с гарденией один цветок и вставляет его в петлицу. И только потом идет помогать «клиентке».

Макс. Подожди... сломаешь застежку.

Графиня. Спасибо. Хорошо... У тебя появилась женщина.

Макс. Нет.

Графиня. Спасибо. Макс, ты мне больше не доверяешь... ты изменился.

Графиня подходит к столу, где для нее накрыт ужин. Макс подвигает ей стул, а потом наливает белого вина. Графиня чувствует натянутость атмосферы. Наконец, молчание нарушает Макс, который решил довериться ей. Поведение Макса с этого момента меняется. Это больше не учтивый ночной портье, а закадычный друг, коим он и является.

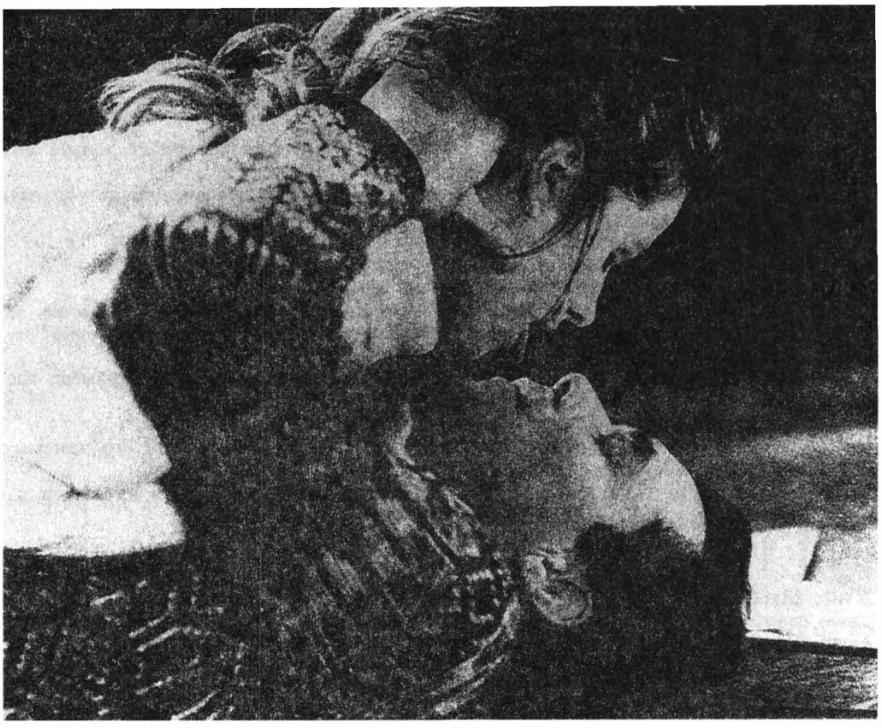
Макс. Я нашел ее. Мою девочку.

Графиня. Ты хочешь сказать, твоя девочка в «то время»?

Макс. Эрика, я нашел ее! И никто не посмеет ее тронуть!

Графиня. А кто собирается ее трогать? А! Она же может свидетельствовать против тебя. Поэтому вы должны ее «сдать в архив».

Макс смеется, тряся головой.
М а к с. Да нет. Ее — нет... никогда...
Г р а ф и н я. Ты просто сумасшедший!
М а к с. Она же моя девочка... она была совсем юной.
Г р а ф и н я. Но сейчас-то уже нет.
М а к с. Да! Для меня она осталась такой же.
Графиня, наконец выдавливает улыбку.
Г р а ф и н я. Макс, я никогда не видела тебя влюбленным.
М а к с. Эрика, я думал, что она умерла, понимаешь?
Г р а ф и н я. Какая романтическая история!
М а к с. Нет, эта история не романтическая... (*Смеется.*) Разве что библейская!
Г р а ф и н я. Ну, расскажи, Макс...
Макс вроде и хочет рассказать, но не решается. Графиня настаивает.



Г р а ф и н я. Макс, я умоляю тебя, расскажи.
М а к с. Было это давным-давно. Ты понимаешь, о каком времени я говорю...

В большой комнате, украшенной к карнавалу, юная Лючия, подражая певичкам в кабаре, поет популярную тогда песню, сопровождая ее обольстительными жестами. Вокруг эсэсовцы и обслуга. Лючия поет для Макса, который наблюдает за ней с довольной улыбкой, как художник, который смотрит на свое произведение. Песня окончена, и в качестве приза Лючия получает от Макса большую коробку. Лючии так хочется заглянуть в эту таинственную коробку. Макса веселит любопытство девушки. Он открывает коробку — там отрубленная голова. Лючия сдавленно вскрикивает. Ее шок не пройдет никогда — можно предположить, что именно с этого момента она окончательно становится «соучастницей» своего мучителя.

Макс рассказал графине историю с дьявольским удовольствием, которое исключает жалость к нему самому и к Лючии. Это воспоминание вызывает у него истерический смех.

М а к с. Его звали Иоганн, и он все время приставал к ней... Она меня попросила просто перевести его куда-нибудь... Не знаю, с чего, но мне пришла в голову история Саломеи... и я не мог удержаться... Как видишь, это действительно библейская история.

Похоже, что графиня впервые в жизни растрогалась.

Графиня. Бедный Макс...

Макс. Я сказал ей, что сделал только то, чего она сама желала... или же я просто неправильно ее понял...

Графиня. Ты был безумен... ты и сейчас безумен...

Макс. Безумный или нормальный! Кому судить? И помни, мы с тобой в одной лодке.

Утро. Макс одевает Лючию. Стоя перед ней на коленях, надевает ей босоножки. Лючия забавляется. С этого момента происходит ее окончательное превращение в маленькую девочку. Теперь она хочет побаловаться: она пинает Макса ногой, тот падает, а Лючия прячется в ванной. Макс колотит в запертую дверь. В ванной Лючия продолжает шутить, насыпает на пол перед дверью битое стекло. Макс врывается в ванную и наступает босыми ногами на рассыпанное стекло. Это открытый вызов. Битое стекло становится стимулом для новой безумной игры, оно воскрешает другое воспоминание, которое они воплощают с большим знанием дела. Через некоторое время у них уже порезаны стеклом руки и ноги. Макс идет к окну за полотенцем. Когда он закрывает окно, то видит внизу на улице Адольфа. Что делает Адольф под окнами Макса? Он курит и сплевывает на землю. Но понятно, что пришел он сюда не просто покурить. Макс обеспокоен. Бывшие товарищи по партии следят за ним?

Ночь. Гостиница. Макс на своем рабочем месте. В пустом вестибюле только он и Клаус, который тут же у стойки жестко ему выговаривает.

Клаус.... Мы даем тебе такую возможность. Ты сам назначаешь дату следующего собрания и обязуешься соблюдать устав.

Макс. Я никогда не нарушал устав.

Клаус. Это ты другим мозги пудри, а мне не надо.

Макс. Вы мне не доверяете, я не доверяю вам.

Клаус. Вот здесь ты ошибаешься. Ты не понимаешь, что расследование, которое я провожу, поможет тебе освободиться от прошлого. Мы помогаем всем по очереди, верно?

Макс. Помогаете, заставляя шпионить друг за другом?

Клаус. Ну тогда сам дай мне необходимую информацию. Например: где можно отыскать свидетельницу, о которой упоминал Марио?

Макс. Понятия не имею, о ком ты говоришь.

Макс решительно заканчивает разговор, протягивая Клаусу ключ от его номера.

Макс. Когда тебя завтра разбудить?

Клаусу ничего не остается, как уйти. Но перед этим он смотрит на Макса с таким презрением, что становится ясно: теперь они враги.

Утро. Макс после ночной работы возвращается домой. Судя по его лицу, он явно обеспокоен и даже разозлен поведением бывших товарищей по партии. Ищет глазами Лючию: она еще в постели, спит. Макс разворачивает сверток, который он принес с собой. Достает тяжелую цепь, ошейник и замок. Вынимает из-под одеяла руку Лючии и обвязывает ее цепью, потом проверяет длину цепи — до крюка, вбитого в стену на кухне. Лючия просыпается и не может понять его манипуляций.

Лючия. Это еще зачем?

Макс. Так тебя не украдут.

Лючия. Кто?

Макс. Клаус и Ганс, или Курт, или Берт, или кто-либо из их подручных.

Лючия начинает смеяться

Макс. Что смешного?

Макс раздевается, чтобы лечь в постель.

Лючия. А если они придут с напильником?

Макс. Тогда пускай в ход ногти и зубы... (*Он ложится к ней в объятия*). И вообще, какие могут быть шутки?..

Квартира Макса. Ночь. Лючия сидит за кухонным столом: что-то жует и читает одновременно газеты. Выходит из кухни и пытается дойти до дивана, но цепь недостаточно длинна. Лючия не может подойти ни к креслу, ни к патефону: она берет с ночного столика газеты и садится прямо на пол. Глубокая тишина... Через некоторое время раздаются шаги на лестнице. Она перестает читать. Потом всё замолкает, и она продолжает читать.

По лестнице поднимается Адольф. Остановился на лестничной клетке, ищет двадцать пятую квартиру. На цыпочках подбирается к двери.

Лючия настораживается, она услышала шаги и испуганно смотрит на дверь. Она встает и гасит свет. Теперь из-под входной двери пробивается свет с лестничной клетки.

Адольф упорно возится с замком... Лючия забилась в темный угол комнаты и напряженно прислушивается... Адольф не может открыть дверь. Он предвидел такой поворот дела, поэтому снимает слепок с замка. Свет в подъезде автоматически гаснет. Ему приходится искать выключатель, чтобы закончить работу.

Вся операция, которая показалась Лючии бесконечной, продолжалась считанные минуты. Наконец, она слышит удаляющиеся шаги. И тогда ставит пластинку.

Макс появляется в гостинице в то время, когда вестибюль полон людей. Не поздоровавшись, он проходит мимо дневного портье прямо в служебный кабинет. Заметив Макса, дневной портье извиняется перед клиентом и идет за ним.

Дневной портье. Послушай...

Дневной портье входит в кабинет. Макс открыл все ящики и собирает свои вещи.

Дневной портье. Приходила полиция. Они ищут госпожу Атертон, жену музыканта...

Макс вздрагивает, но продолжает собирать вещи. Дневной портье взял какую-то книгу и листает ее. Макс хватает его за руку.

Дневной портье. Ты помнишь ее? Она оплатила номер...

Макс что-то бормочет. Кто-то в вестибюле зовет дневного портье, и тот, выходя, говорит.

Дневной портье. Они и тебя будут допрашивать...

Квартира Макса. Ночь. Горит люстра. В кресле напротив Лючии сидит Ганс. Сама Лючия сидит у стены на полу, по-прежнему в цепях. Ганс смотрит на нее с жалостью.

Ганс. Я тебе повторяю. Я здесь не для того, чтобы заставлять тебя поступать против собственной воли. Время насилия прошло, верно? Я здесь лишь для того, чтобы получить от тебя кое-какие объяснения, об этом меня просили и мои друзья. Ну, и наконец, мне просто хотелось взглянуть на тебя.

Лючия молчит.

Ганс. Я мог бы прийти в другое время, когда он бывает дома. Но я не с ним хотел поговорить. И я не хотел разговаривать с тобой в его присутствии. В связи с проходящим следствием он стал слишком подозрителен...

Лючия. Это естественно, он слишком хорошо вас знает.

Ганс. Что ты хочешь этим сказать?

Лючия. Он слишком хорошо знаком с вашей бухгалтерией смерти. Ничего не изменилось.

Ганс. Ты ошибаешься. Мы устроили свой собственный суд. Мы исцелились и живем спокойно.

Лючия. От этого не исцеляются.

Ганс. Это ты больная. Иначе бы ты не была с человеком, который тебя...

Лючия (*резко перебивает его*). Это мое дело.

Ганс. Я согласен. Ты просто помешалась, поэтому и осталась здесь копаться в прошлом.

Лючия. Макс не только прошлое.

Ганс. Почему ты не идешь в полицию?

Лючия не отвечает.

Ганс. Ну, почему? Состоялся бы суд, Максу бы вынесли приговор.

Лючия молчит.

Ганс. Если хочешь заявить в полицию, пойдем. Я тебя подвезу.

Лючия со смехом смотрит Гансу прямо в глаза.

Лючия. Я вас очень хорошо помню, профессор Фоглер. Вы сами отдавали приказы.

Ганс. Значит, ты не забыла, что Макс был очень исполнительным штурмбаннфюрером. Помнишь, значит?

Лючия спокойно смотрит на него.

Лючия. Нет, не помню.

Ганс понимает, что он ничего не добьется от Лючии Атертон. Теряя терпение, он встает.

Ганс. Я тебя не заставляю вспоминать то, что тебе не хочется. Я пришел только за тем, чтобы попросить тебя дать показания и выяснить, правда ли, что ситуация, в которой ты оказалась — результат твоего собственного выбора.

Лючия. Мне здесь хорошо.

Ганс. Значит, вы хотите жить спокойно? Спокойно живется лишь в согласии с друзьями, соблюдая договоренности... Объясни ему это... Мы могли бы подать в суд на Макса за убийство Марио. Но мы этого не сделали. Макс болен, и ему не следовало бы удаляться от нас... Видишь, он тебя похитил. Мы могли бы обвинить его и в этом.

Лючия. Я нахожусь здесь по собственному желанию.

Ганс пожимает плечами, как бы сомневаясь в этом.

Лючия. Он заковал меня в цепи из-за вас: он боится, что вы меня уведете.

Ганс смеется.

Ганс. Ты думаешь, что эта цепь может остановить того, кто хотел бы тебя похитить? Да вы просто двое безумцев. Ты можешь снять ее. Никто не хочет тебе зла...

Лючия смеется.

Л ю ч и я. Я знаю, чем кончают ваши свидетели. Макс мне рассказывал.

Г а н с. Макс не понимает ни того, что говорит, ни того, что делает. Ум его помрачен.

Лючия утомлена разговором, она пожимает плечами и вдруг говорит.

Л ю ч и я. А теперь уходите! Прочь! Прочь!

Г а н с. Я понял. Но если ты вдруг передумаешь, если цепь тебе покажется невыносимой — звони.

Ганс быстро выходит. Слышны его удаляющиеся шаги.

Утро. Макс возвращается домой. Соседка из квартиры напротив с собакой на поводке, увидев его на лестничной клетке, обращается к нему с беспокойством и любопытством.

С о с е д к а. Я сегодня ночью слышала какой-то шум в вашей квартире. Может, что случилось?

Макс смотрит на нее холодно, хотя он и встревожен. Подходит к двери и сразу замечает, что кто-то пытался взломать замок.

С о с е д к а. Может, воры, господин Макс? Можно взглянуть... Боже мой.

Макс поворачивает ключ в дверях и сдерживает соседку, которая рвется зайти к нему.

М а к с. Да все в порядке... Извините, мне некогда.

С этими словами он входит в свою квартиру, оставляя соседку сгорать от любопытства.

Страшно взволнованный, он входит к себе в квартиру и ищет глазами Лючию. Она сидит на полу и пытается щипчиками открыть висячий замок на цепи. Макс подбегает к ней.

М а к с. Они приходили сюда? Что они с тобой сделали?

Лючия смотрит на него, улыбается и пожимает плечами, как бы говоря, что не произошло ничего особенного. Но Макс не отстает.

М а к с. Кто это был? Их было много?

Л ю ч и я. Ганс.

М а к с. Что ему было нужно? Он тебе угрожал?

Лючия отрицательно качает головой и продолжает возиться с замком. Макс начинает выходить из себя.

М а к с. Ты будешь говорить? Я хочу знать все!

Л ю ч и я. Я устала.

М а к с. Ты все мне должна рассказать!

Охваченный нетерпением и яростью, он хватает ее за плечи и трясет.

М а к с. Ганс и камень может подкупить... Он свое дело знает, умеет подобрать подходящие слова... Что он тебе сказал? И что ты ему ответила?

Л ю ч и я. Ничего.

Макс бьет ее по лицу, она пытается закрыться руками, но у нее не получается.

М а к с. Что он тебе обещал?

Лючия показывает ему прикованную руку.

Л ю ч и я. Мне больно.

Макс освобождает ее от цепи и нежно гладит.

Огромная терраса на крыше гостиницы. На террасе в тяжелых темных пальто Макс, Берт, Клаус и Добсон.

Клаус выговаривает Максу.

К л а у с. Твою свидетельницу ищет полиция. Ищет муж. И когда они ее найдут, она заговорит. И расскажет и о тебе, и о нас. Это ясно, как день.

М а к с. Полиция ни за что не нападет на мой след, если Штумм и Адольф будут молчать.

К л а у с. Они-то будут молчать. А вот твоя красотка в один прекрасный день, когда ей все надоест, пойдет и запоет шутки ради.

М а к с. Она этого никогда не сделает.

К л а у с (*в еще более язвительном тоне*). А мы должны жить, затаив дыхание, и надеяться только на то, чтобы ваша любовь никогда не кончалась.

Берт спокойно пытается убедить Макса.

Б е р т. Ты должен сдержать слово, Макс. И довести расследование до конца. Ты должен привести сюда свою свидетельницу и передать ее нам.

Макс смотрит прямо в глаза Берту и с горькой иронией отвечает.

М а к с. Игра в суд меня больше не интересует. И я никогда не отдам свою свидетельницу на ваше попечение.

Берт увидел в глазах Макса такую решимость, что не осмеливается продолжать.

К л а у с. Суд — это не игра.

М а к с. Напротив, это настоящее фиглярство. Вот что это такое.

Клаус выходит из себя и кричит.

К л а у с. Это ты фигляр, ты и твоя шлюха!

Макс бросается на Клауса, но Берт останавливает его.

Б е р т. Не ссорьтесь! Давайте еще поговорим, а потом выслушаем Ганса.

Клаус поправляет на себе пиджак. На террасе появляется Курт, он тяжело дышит.

К у р т. Нашли, куда забраться, черт возьми. Сюда даже лифт не доходит.

Клаус поправляет галстук и с презрением говорит Максу.

К л а у с. Я так и предполагал, что совещание будет весьма оживленным и никто не будет услышан.

К у р т. А с чего это вы вдруг так неожиданно собрались?

К л а у с. Ганса нет в городе, и я был вынужден позвать тебя. Макс у себя дома прячет опасную свидетельницу и, мало того, не желает окончательного расследования его дела.

К у р т. Суд состоится. Макс, развей мои сомнения, скажи честно: ты что, стал коммунистом?

Макс заливается смехом.

М а к с. Все то же обвинение, я слышал его, даже когда дело касалось новорожденных.

Д о б с о н. Макс, ты же один из нас, ты ведь не какой-нибудь паршивый пораженец, ты уважаемый человек.

М а к с (*иронически*). То есть как был дурным, так дурным и остался.

Д о б с о н. Я тебе не позволю издеваться...

Б е р т (*пытаясь примирить всех*). Успокойтесь. Макс хочет жить тихо, мирно, и он имеет на это право. Пойми, Макс, мы ведь тоже хотим того же: жить спокойно, как нормальные граждане. У каждого из них почтенные профессии. И даже у меня (*Смеется.*), бывшего балеруна, и то уважаемая должность... Ты, если бы хотел, мог бы сделать себе другую карьеру... Да и сейчас еще не поздно.

М а к с. ...На это были свои причины, Берт. Я вел себя, как крот, предпочитая работать по ночам... (*Как бы разговаривая с самим собой.*)... Просто при свете дня мне было жутко стыдно...

Макс действительно очень неуютно чувствует себя на свету. Клаус смотрит на него, как на червя, подходит к нему и торжественно заявляет.

К л а у с. А нам не стыдно. Нам выпала честь быть офицерами самого важного подразделения третьего рейха, и если нам суждено будет воскреснуть, мы в точности повторим то, что совершили...

Макс с притворно серьезной миной выбрасывает руку в нацистском приветствии и щелкает каблуками.

М а к с. Зиг хайль!

Курт, Берт и Клаус, застигнутые врасплох, автоматически отвечают на приветствие.

В с е. Зиг хайль!

Ухмылка Макса превращает торжественную минуту в фарс. Оскорбленные шуткой, все смотрят на Макса с раздражением. Только Берт, как всегда, очарован Максом. Макс уходит с террасы, почти радостно махнув рукой на прощанье.

Лючия поставила пластинку. Это фламенко. Бросила на кровать платье из скупки, надела испанский наряд. Танцует посреди комнаты, поглядывая в зеркало. Макс открывает дверь, в руках у него покупки, за ним следует посыльный, также с покупками в руках.

М а к с. Приходила полиция, тебя ищут по заявлению мужа...

Лючия курит и не проявляет особого интереса к его словам.

М а к с. Меня тоже допрашивали. Почему уехала, куда уехала. Кучу вопросов задали. Я вне подозрений. Клаус их убедил, что я уж точно ничего не знаю. Клаус это умеет. Я бросил работу, покинул гостиницу. Только тебя я не хочу покидать.

Звонок в дверь. Макс открывает. Это посыльный с коробкой в руках.

М а к с. Поставь туда... Давай счет.

Посыльный ставит коробку на пол и протягивает Максу счет. Макс достает бумажник и платит. Он не успевает положить бумажник в карман, как из квартиры напротив выходит его соседка с собакой. Соседка первой здоровается с Максом, взгляд ее падает на замок в его двери.

С о с е д к а (*обеспокоенно*). Так значит что-то произошло! Вы же сменили замок! Из-за воров?

Посыльный прощается, приподняв шляпу.

М а к с. Старый уже просто износился. Пришлось поменять.

П о с ы л ь н ы й. Я пошел...

М а к с. Хорошо, Карл. Не забывай каждое утро подсчитывать расходы и...

В это время собака вырывается из рук хозяйки и пытается вбежать в квартиру Макса. Соседка бежит за собакой и уже готова сунуться в квартиру Макса.

М а к с. Собака! Держите свою собаку ради Бога.

Макс резко останавливает собаку, рывком отдает поводок хозяйке и закрывает дверь перед ее носом. Набрасывает цепочку и входит в комнату. Лючия посреди комнаты возится, как ребенок, с всевозможными коробками, свертками, которые принес Макс.

М а к с. Это тебе не игрушки!

Макс раскладывает вещи на кухне.

М а к с. Какое-то время лучше не выходить из дома...

Л ю ч и я. Ты боишься?

М а к с. А тебе советую даже не высовываться в окно.

Л ю ч и я. И когда это кончится?

М а к с. Для тебя хоть сейчас, если ты обратишься в полицию.

Лючия смеется и пожимает плечами. Звонит телефон. Макс вырывает шнур.

Около бара напротив дома Макса останавливается машина, в которой сидят Штумм и Клаус. В машину садится Адольф, а Штумм выходит. Смена наружного наблюдения.

Штумм. Ты опаздываешь!

Адольф. А ты, значит, время засекаешь?

Клаус. Прекратите!

Консьерж из дома Макса переходит улицу и заходит к себе в каморку. Клаус наблюдает за ним.

Лючия кормит кота Макса, крошит печенье в миску с молоком. Макс говорит по телефону.

Макс. Колбасная лавка Грубера? Позовите Якоба... Якоб? Мне так и не доставили то, что я заказывал тебе вчера.

Якоб. Я послал мальчишку, но твой консьерж сказал, что ты уехал.

Макс в ярости.

Макс. Это вранье! Я здесь! Скажи мальчишке, пусть сразу поднимается ко мне наверх.

Якоб. Хорошо, сейчас пошлю, только успокойся.

У прилавка стоит Штумм и смотрит в глаза Якобу. Якоб кладет трубку.

Штумм. Спасибо, Якоб.

Якоб (*серьезно*). Это мой долг.

Макс бросает трубку, пробормотав: «Сукин сын». Потом выходит, хорошенько закрыв за собой дверь. Он идет ругаться с консьержем.

Дойдя до его каморки, застывает на месте. Там Клаус. О чем они разговаривают, не слышно. Консьерж показывает Клаусу большой снимок в рамке. Это его сын в форме. Клаус смотрит на фотографию и кивает при каждом слове консьержа...

Макс понимает, что консьерж уже на их стороне. Он возвращается домой.

Он возвращается домой, идет на кухню, пересчитывает скудные запасы еды.

Макс. С этой минуты мы должны все строго нормировать.

Лючия никак не реагирует.

Санаторий профессора Ганса Фоглера. Это огромный особняк в стиле гостиницы «Отель дель Опера»: и то, и другое — творение Отто Вагнера. Санаторий расположен в огромном парке и огорожен высокой стеной. В саду много больных в белых одеждах. Кто-то просто прогуливается, кто-то с детской непосредственностью психических больных играет с медсестрами. Три-четыре медсестры наблюдают за больными. Среди пациентов мы видим Грету, вдову Марио. Она с тупым видом (ее напичкали транквилизаторами и психотропными препаратами) сидит на скамейке.

Ганс прогуливается с Клаусом, который посвящает его в подробности дела Макса.

Клаус. ...Вот уже три недели, как ему не доставляют ни грамма съестного...

Ганс. А в доме никто не догадывается?

Клаус. Мы держим все под контролем. Да, мы должны будем как-то отблагодарить консьержа.

Мячик какого-то старичка подкатывается к ногам Ганса, он поднимает его и протягивает пациенту.

Ганс. Генерал, ваша бомба...

Генерал выхватывает мячик из рук Ганса и продолжает вполне серьезно играть. Ганс обора-чивается к медсестре,

Ганс. Как он сегодня?

Медсестра. У генерала сегодня плохо со стулом.

Ганс. Вы ему дали таблетки?

Медсестра. Он их выплевывает.

Ганс. Значит, сделаем укол. Спасибо, Тильда.

Ганс и Клаус проходят дальше.

Клаус. И когда, ты думаешь, следует действовать?

Ганс. Подождем еще немного.

Клаус. И сколько же они могут еще держаться?

Ганс. Это зависит от обстоятельств... Однако я хочу, чтобы он остался в живых. Я хочу вылечить его. Суд мы устроим здесь, у меня...

Клаус. А что будет с ней?

Ганс. После суда, после того, как она выступит свидетелем обвинения в присутствии Макса...

Клаус (*перебивает*). А она пойдет на это?

Ганс. Пойдет... Она припомнит все, что Макс творил в лагере... Так поступали все, даже те, кто поначалу упорствовал... Как, например, мой свидетель, ты помнишь?

Клаус. Здесь другое дело! Она так любит Макса...

Ганс. Возможно... не знаю.

Клаус. Она точно не будет свидетельствовать против него.

Ганс раздумывает.

Ганс. Верно. Что творится у нее в голове... я никак не могу постичь.

Клаус. Я считаю, что пора действовать, Ганс.

В квартире Макса беспорядок. В мойке на кухне стопка грязной посуды. Стол не убран. Постель разобрана. Макс выносит мусорное ведро на небольшую террасу, выходящую во внутренний дворик. Здесь валяются пустые бутылки, стоит еще одно мусорное ведро. Он пытается навести хоть какой-то порядок, отодвигает бутылки, чтобы освободить место. Вдруг совсем близко раздается глухой выстрел. Макс оборачивается и видит дырку в стене. Охваченный ужасом, он пытается вбежать в комнату, но спотыкается о бутылки и ящики. Раздаются глухие выстрелы: явно стреляют с глушителем, одна пуля задевает руку Макса. На его лице — гримаса боли. Он подносит руку ко рту — зализать рану.

Лючия еще спит. Макс идет на кухню, ищет аптечку. Находит, открывает и видит, что она полупустая. Там только вата, аспирин, какие-то коробочки, порошки. Макс прикладывает вату к ране. Затем начинает отламывать кусочки оставшегося хлеба, и, наконец, будто охваченный безумием, начинает баррикадировать мебелью входную дверь, опасаясь вторжения. Лючия, воспользовавшись моментом, протягивает руку за кусочком хлеба.

Макс. Не трогай!

Лючия испуганно отдергивает руку и вновь ложится. Глаза ее полны ненависти. Звонит телефон. Макс спешит поднять трубку — он надеется на помощь. На другом конце провода Оскар, его коллега, дневной портье из гостиницы. Он звонит из телефонной будки.

Оскар. Макс, это Оскар. Ты искал меня?

Макс. Да, спасибо тебе. Ты откуда звонишь, из гостиницы?

Оскар. Нет... понимаешь, оттуда я не могу звонить...

Макс. Понимаю. Прекрасно понимаю. Это неважно.

Оскар. Чего ты хочешь?

Макс. Оскар... послушай, я в безвыходном положении. Ты не мог бы...

Оскар. Макс, мне очень жаль... Но я дал слово... Я не могу...

Макс. Ты чего-то боишься?

Оскар. Ты сам знаешь, я не хочу... я не хочу впутываться... Ты понимаешь, что я хочу сказать... Макс, мне должны вот-вот назначить пенсию как ветерану войны.

Макс *(смеется)*. Ну, конечно... Спасибо, Оскар... Спасибо.

В постели полусонные Макс и Лючия, они совсем ослабели. Лючия не отрывая глаз смотрит на вазочку с мармеладом. Не в силах побороть искушение, она встает с кровати, хватает вазочку и начинает поглощать мармелад, готовая съесть, кажется, и саму вазочку. Макс наблюдает за ней, полуприкрыв глаза. С террасы раздается кошачье мяуканье. Дверь закрыта с тех пор, как ранили Макса. Лючия зазывает кота, гладит его...

В машине на улице Штумм дает знак Адольфу. Тот смотрит наверх, опускает стекло, целится из револьвера. Лючия ничего не замечает. Берет кота на руки и вносит его в комнату как раз вовремя. Шутки ради кладет кота на шею Максу. Макс слегка вздрагивает, открывает глаза. Смотрит сначала на кота, потом на смеющуюся Лючию с вазочкой в руках. Поглаживая кота, встает и направляется к Лючии. Лючия убегая, смеется, хотя она боится, что ее будут бить. Макс догоняет ее и жестом показывает: «Отдай вазочку». После непродолжительной борьбы, когда вазочка падает и разбивается, Макс собирает пальцами мармелад с ковра. Лючия подбирает донышко вазочки с сохранившимся мармеладом. Она засовывает в рот осколок вазочки, чтобы облизать его. В это время Макс хватает ее за руки. Лючия вот-вот может порезать губы и лицо. Ей становится страшно, но тут же она бросает ему вызов: пытается одними губами очистить осколок вазочки от крошек мармелада. Макс смотрит на нее и не мешает. Теперь Лючия пытается освободиться от стекла, но Макс не дает ей шевельнуть руками. Напряжение длится несколько секунд, наконец, Макс вытаскивает стекло. Отчаяние, борьба, еда, придают Лючии смелости — она начинает соблазнять Макса. Макс в восторге: как будто бы он заранее знал, чем это закончится.

Макс кормит Лючию из ложечки. Она покорно глотает. Вокруг страшный беспорядок. Макс оценивающе смотрит на Лючию. У нее отсутствующий вид, она неряшлива и голодна. Макс начинает отчаянно искать еду: в холодильнике, на столе — все пусто. Он идет к двери, отодвигает шкаф. Смотрит на лестничную клетку сквозь дверной глазок. Убедившись, что никого нет, выходит и подбегает к дверям соседки. Звонит. Некоторое время все тихо, затем раздается собачий лай. Соседка, накинув цепочку, приоткрывает дверь. Макс роется в бумажнике.

Макс. Госпожа... я не могу выйти. У вас не найдется чего-нибудь поесть? Вот возьмите... Купите мне...

Соседка. А почему бы вам самому не сходить? Вы что, больны?

Макс. Там у меня в квартире человек болен...

Соседка. К сожалению, я сегодня не собираюсь выходить.

Макс. Но... это так необходимо... что-нибудь поесть...

Соседка. Я же вам сказала, сегодня я никуда не собираюсь идти.

В конце коридора в гостиной на диване Макс вдруг замечает Адольфа, раздетого по пояс.

Макс. Подождите минутку.

Женщина, недовольная тем, что Макс увидел молодого человека, пытается захлопнуть дверь. Макс успел просунуть ногу. Адольф вызывающе смотрит на Макса и подходит к двери. Отталкивает соседку.

Адольф. Я здесь из-за тебя.

Макс. Принеси мне что-нибудь поесть.

Адольф. Сию минуту. Только отдай мне ее.

Макс, вскрикнув от ярости, ногой, которой он держал дверь, бьет его в пах. Адольф кричит от боли и закрывает пах руками. Соседка успевает захлопнуть дверь перед носом Макса.

Номер графини Штайн. Хорн делает графине массаж. В отдалении сидит Клаус с рюмкой в руке.

Графиня. Клаус, не пей один...

Клаус, засмеявшись, наливает и ей.

Хорн. Мадам, моя битва с алкоголем, кажется, бесполезна... Вот он, здесь. (*Указывает на печень.*)... я его чувствую... А здесь вот... все пирожные. (*Трогает бедра.*) И как бы я ни старался, мне это не согнать...

Клаус. Эрика, он тебе ни разу не звонил?

Графиня. Ни разу. Дурак неблагодарный... (*Смотрит ему в глаза.*) Вы не посмеете тронуть хоть один его волос. Вам отольется...

Клаус. А почему бы тебе самой не позвонить ему?

Графиня. Я об этом думала. Но как только вспомню, какое у него было выражение лица, когда он рассказывал мне про свою «девочку», меня как заклинивает.

Клаус. А может, попробуешь? А, Эрика?

И Клаус протягивает ей телефон. Графиня поначалу в замешательстве, но потом решается.

Графиня. Хорн?.. Халат... До завтра.

Хорн подает ей халат. Он недоволен, что прервали его работу. Выходит из номера.

Квартира Макса. На кухне на полу сидит Макс. Он смотрит на кастрюльку с водой, стоящую на плите. Звонит телефон. Он с трудом поднимается и, пошатываясь, идет к телефону. Лючия поднимает трубку — она сидит рядом с аппаратом. Какое-то мгновение слушает, потом передает трубку Максу.

Лючия. Макс...

Макс берет трубку.

Графиня. А что, девочка не умеет пользоваться телефоном?

Макс. Чего тебе?

Графиня. Я хочу помочь тебе. Что я должна сделать?

Макс. Пришли коробку конфет.

Графиня. Макс, товарищи по партии не шутят...

Макс. И правда, не шутят...

Графиня. Я не хочу терять тебя. Брось все и...

Макс. Моя девочка ждет кофе, все, пока.

Графиня. Не сходи с ума. Подожди. Скажи мне...

Макс бросает трубку. Графиня страшно раздосадована. Макс на кухне наливает кипяток в две кофейные чашечки и возвращается к Лючии.

Клаус и Берт сидят за столиком. Клаус только что вернулся из телефонной будки.

Берт. Ну?

Клаус. Не отвечает. Отключил... (*Пьет коньяк.*) Послушай, Берт, а почему бы тебе не пригласить Макса на один из твоих спектаклей?

Берт *(ностальгически)*. Какие это были чудесные спектакли!..

Клаус. А ты их больше не устраиваешь?

Берт. Нельзя давать спектакль, если публике он не нужен.

Клаус. А Макс?

Берт. Он и был моей публикой. И я его потерял.

Ночь. Макс и Лючия спят обнявшись. От голода им очень холодно. Лючия дрожит... Глубокой ночью их будит шум... Прекратился... Опять... Кажется, со стороны двери... А может быть, окна? Макс прислушивается, затаив дыхание. Лючия прижалась к его спине. Теперь ясно, что кто-то пытается взломать дверь. Макса охватывает паника. Он встает, хватает нож и направляется к двери.

Штумму удалось взломать замок. Он пытается открыть дверь, но она не поддается. Он наваливается всем телом, но безрезультатно. Штумм, испугавшись, что его может услышать кто-то из жильцов, прекращает свои попытки. Осматривается. Ножом перерезает электрический и телефонный кабели и уходит.

Когда все успокаивается, Макс и Лючия в изнеможении падают на кровать. Макс сжимает ее в объятиях, и, кажется, она засыпает. Некоторое время спустя слышен шум отъезжающего автомобиля. Это наверняка Штумм, возвращающийся домой после неудачного взлома. Макс начеку: он прислушивается к каждому подозрительному звуку. Лючия еще крепче прижимается к нему.

Л ю ч и я. Мне холодно...

Макс ложится на нее и целует... Она отвечает на его поцелуй... На этом пылкое излияние чувств прекращается.

Невыносимый голод гонит их на кухню, где он роется в мусоре, пытаясь отыскать что-нибудь поесть. Он вынужден двигаться в полной темноте, так как Штумм перерезал провода. Он шарит на ощупь среди коробок и банок, потом облизывает пальцы, бумагу, в которую была завернута еда. Продолжает шарить в безумии... Находит чудом сохранившийся гнилой пучок зелени и начинает пожирать его, словно животное... Оставшийся огрызок он несет Лючии, разжевывает его и кладет ей в рот. Она отрешенно жует... Макс подходит к окну и открывает его. В комнату проникает ночной свет. Он смотрит на улицу, и у него возникает неодолимое желание выйти в окно, освободиться. Вдруг в неожиданном порыве он отодвигает шкаф от двери, подходит к Лючии, приподнимает ее и начинает надевать на нее первую попавшуюся одежду. Однако тут же меняет свои намерения, возвращается к шкафу, достает девичье белое платье и надевает на нее. Обессиленная и дрожащая, Лючия радуется, как ребенок, а он продолжает одевать ее: белые носки, белые туфельки. А затем Макс надевает на себя офицерскую форму.

Макс и Лючия выходят на улицу. У нее вид девочки-невесты. Она крепко вцепилась в его руку, чтобы не упасть... Улица пуста. Во всяком случае, кажется пустой. Они подходят к машине. Он открывает дверцу, помогает ей сесть. Поправляет на ней платье и садится за руль. Машина трогается. Он держит ее руку в своей. Они совершенно спокойны.

Берт и Адольф заснули в своей машине, их будит шум мотора. Они тут же отправляются в погоню. Макс их видит в зеркальце, но это абсолютно его не трогает. Он спокоен и едет на той же скорости. Он включает радио, и они слушают музыку.

Рассвет застает их в поле. Они медленно идут по траве, рука об руку, как жених с невестой.

Их настигают выстрелы.

Они падают в траву.

Перевод с итальянского Константина Дьяконова

Научно-творческое производственное кинообъединение

«MOST»

(малое предприятие) занимается пропагандой лучших лент мирового киноискусства, организует кинолектории, проводит кинопанорамы и киношоу с участием ведущих кинематографистов.

«MOST»

выпускает научно-справочную и популярную литературу по кино. В ближайшее время в продажу поступят: справочник «2500 лучших фильмов мира на видео», киноальбом «Звезды в стиле ретро».

«MOST»

занимается киновидеопроизводством и прокатом киновидеопродукции в стране и за рубежом.

НТПКО приобрело право киновидеопроката в СССР одного из самых нашумевших фильмов нашего времени — «Ночной портье».

Адрес НТПКО:
108240, Москва, Котельническая набережная, 1/15,
к/т «Иллюзион» для НТПКО «MOST».
Телефон: 297-51-10

Сузан Губар

Изнасилование

...У порнографии, этого специфического полового жанра, создаваемого в первую очередь мужчинами и для мужчин, но целиком и полностью сосредоточенного на фигуре женщины, большая история...

Ряд феминистов — тех, кто борется за гражданские права и свободы,— продолжает вести пропаганду сексуальной свободы для женщин, подвергая сомнению достоверность любого рода цензуры.

Другие феминисты — авторы антипорнографических воззваний — считают, что порнография сама по себе — нарушение свободы женщины, поскольку «порнография — это теория, а изнасилование — практика».

Даже в узкой сфере дебатов между феминистами-либералами и ревнителями запретов — а обе группы исключают гомосексуальную порнографию, чтобы непосредственно сконцентрироваться на женщинах, которых обезличивают как сексуальные объекты или подвергают унижениям как жертв жестокого физического обращения,— анализ социального феномена порнографии основан на эстетических критериях. Этот анализ зависит от того, какое определение будет дано «порнографии» и «искусству» — как взаимоисключающим, сопоставимым или идентичным понятиям...

●

Если мы обратимся к истокам откровенно сексуальных изображений связанных или расчлененных женщин... мы обязательно скажем о значении сюрреализма в целом и Рене Магрита[1] в частности...

Пожалуй, ни один из портретов Магрита не расчленяет женщину более шокирующим образом; чем «Изнасилование»... На стертое женское лицо со слепыми сосками вместо глаз, пупком вместо носа и половыми губами вместо рта положили женское тело. Магрит как бы утверждает, что анатомия — неизбежная судьба женщины...

...Изображение кажется пугающе непроницаемым и замкнутым в себе... фигура, лишенная субъективности и выставленная на всеобщее обозрение, как монстр, заслуживает того, чтобы ее изнасиловали. Лицо, задуманное быть зеркалом души, олицетворяет сексуальность, вызывающую не столько вожделение, сколько стремление властвовать над женщиной, которая есть «не что иное», как тело. Такой образ бездушной плоти оправдывает изнасилование и тем самым охраняет идеологию покорности, представляющую собой вполне реальную угрозу женщинам, и поэтому он может быть воспринят некоторыми зрителями в качестве как раз той порнографии, какую следует подвергать цензуре и не только из-за ее нехудожественности, а из-за ее антихудожественности.

●

... Тем не менее эскиз «Изнасилования» красовался на обложке книги Андре Бретона[2] «Что такое сюрреализм?» (1934), а различные вариации этого мотива встречаются на многих других картинах Магрита. Регулярное появление этого мотива подчеркивает его центральное положение как в сюрреализме, так и в творчестве самого художника. Совершенно различные между собой истолкования картины — низводящие до уничтожающего комизма или возвышающие до трагизма — склонны сосредоточиваться на том, что проясняет и оправдывает ее эстетический статус. В противоположность мнению, что «Изнасилование» не может считаться произведением искусства, такие истолкования подтверждают тот факт, что Бретон и его современники множество раз использовали абсурдные, провоцирующие и фантастические символы для отстранения от укоренившихся взглядов на искусство и жизнь. Прибегая к эротическим, извращенным образам, к бессознательному, каким оно предстает в снах или сумасшедшем бреду, сюрреалисты высмеивали лицемерие буржуазной морали, в которой усматривали первопричину репрессий и отчуждения.

В этой связи «Изнасилование» иллюстрирует центральное в западной культуре противоречие между телом и душой, высмеивает жеманство, которое учит нас прикрывать тело, а не лицо, и которое шутит, что любовь слепа...

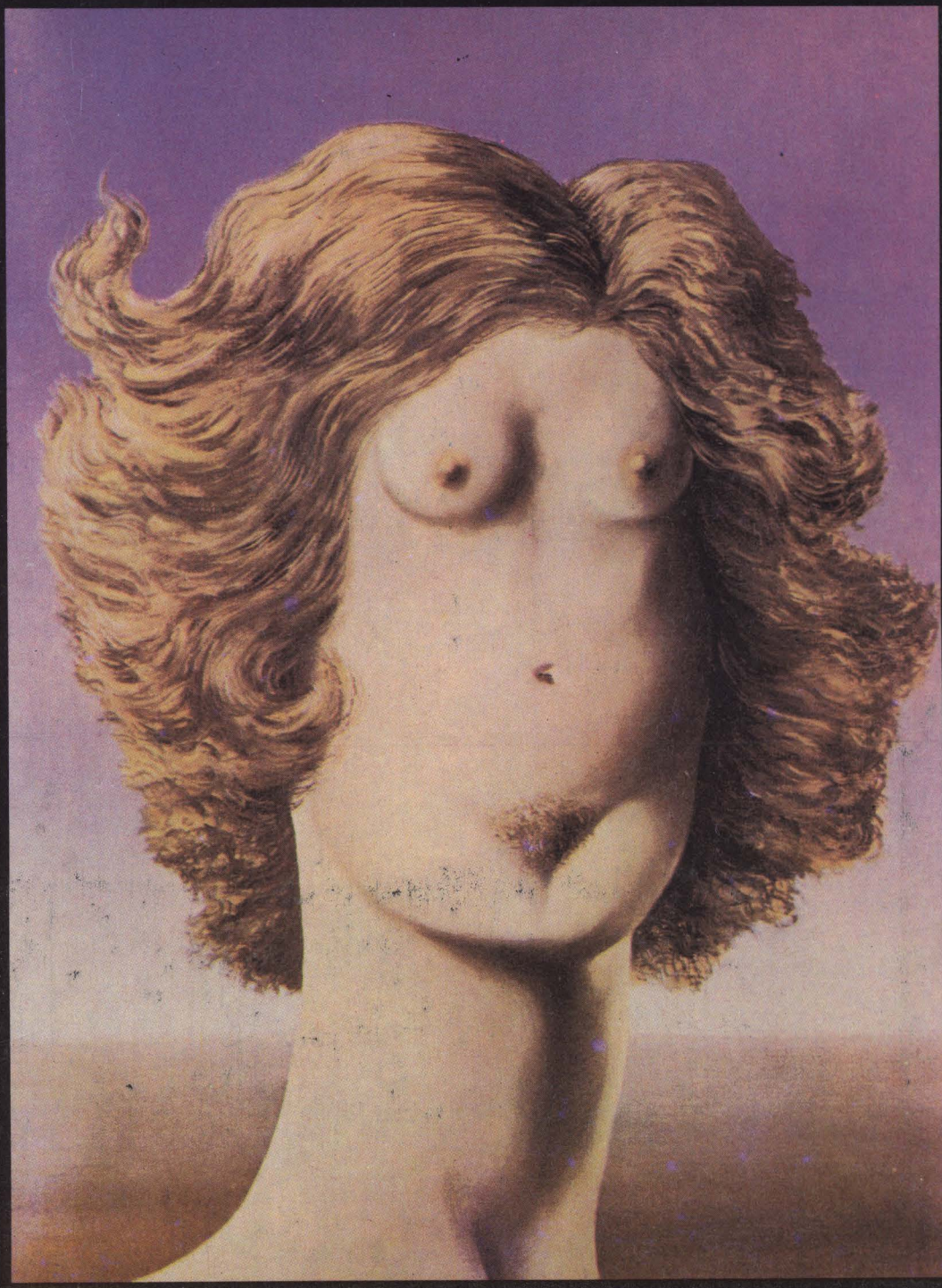
...Радикально решая большие человеческие проблемы о любви и смерти, душе и теле, отношениях между мужским и женским началами, картина представляется почти что аллегорией освобождения. Как мы увидим, такое утверждение приводит критика от невысказанного признания того, что искусство может быть порнографическим, к еще более радикальному утверждению, что на самом деле порнография — авангардистская форма искусства... Различные мнения об «Изнасиловании» как бы миниатюра диалога, который критики ведут о порнографическом искусстве.

Из журнала «Уд о бильд» («Слово и образ»). Гетеборг. 1988, № 3

Перевела с шведского Е. Серебро.

[1] Рене Магрит (1898—1967) — бельгийский художник-сюрреалист, создатель своеобразных композиций с использованием натуралистических фрагментов.

[2] Андре Бретон (1896—1966) — французский писатель, один из основоположников сюрреализма.



Рене Магритт.
«Изнасилование»

Индекс 70402
Цена 1р30к

ИСКУССТВО КИНО

В следующих номерах нынешнего года и в начале 1992 года «Искусство кино» публикует:

В разделе «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:
АЛЕКСАНДР КАБАКОВ. «Сочинитель»
ТАДЕУШ КОНВИЦКИЙ. «Малый апокалипсис»

В разделах «ЗА РУБЕЖОМ» и «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:
ИНГМАР БЕРГМАН. «Персона»
ПЬЕР-ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. «Теорема»
ЛУИС БУНЮЭЛЬ. «Дневная красавица»
СТИВЕН СОДЕРБЕРГ. «Секс, ложь и видео»
ПИТЕР ГРИНУЭЙ. Лекции о кино
РОЖЕ ВАДИМ. «Три самые прекрасные женщины» (Катрин Денев, Джейн Фонда)
ИВ МОНТАН. Из книги мемуаров

В разделе «СЦЕНАРИИ»:
К. ЛОПУШАНСКИЙ. «Русская симфония»
П. ФИНН и С. АРАНОВИЧ. «Я служил в аппарате ЦК»

В рубрике «МИР ДУШИ»:
Г. ФЕДОТОВ. «И есть, и будет»
ФЕДОР СТЕПУН. «Бывшее и несбывшееся»

В разделе «СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ»:
Из истории строго научного эксперимента 20-х годов по скрещиванию человека с обезьяной.

«Искусство кино» в розничную продажу поступает в крайне ограниченном количестве из-за нехватки бумаги.
Подписка на журнал принимается без ограничений.

6 91